

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes
de Lisboa**

Ricardo Jorge dos Reis Mendonça

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES
Especialidade de Ciências da Arte

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes
de Lisboa**

Ricardo Jorge dos Reis Mendonça

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

Especialidade de Ciências da Arte

Tese orientada pelo Prof. Doutor Eduardo Manuel Alves Duarte

Tese co-orientada pelo Prof. Doutor José Maria Luzón Nogué

2014

RESUMO

A colecção de modelos de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa serviu de ponto de partida para uma viagem às origens da Escola de Escultura de Lisboa e do ensino artístico em Portugal. Contudo, mais do que um alinhamento cronológico de sucessivas incorporações de modelos de gesso feitas ao longo do século XIX, este trabalho vem dar conta do processo de disseminação de moldagens na sua relação com o coleccionismo de objectos artísticos. Nele, são tratadas questões-chave dentro de um tema de estudo muito específico, como sendo a progressiva valorização do gesso como material didáctico, a actividade dos formadores italianos no país, as campanhas de moldagens a monumentos nacionais, a oficina de moldagens da Academia — estudando-se ainda as repercussões que estes fenómenos tiveram nas primeiras tentativas de musealizar a estatuária. Todos estes espectros de análise ajudam-nos a perceber de que modo o cruzamento de influências artísticas veio construir uma expressão mais lata de classicismo que em Portugal vai muito além das gavetas cronológicas utilizadas para separar estilos artísticos.

A multiplicidade de compromissos e desafios, que a principal instituição artística do país foi chamada a desempenhar no século XIX, revela-nos a importância de um espólio herdado na sua maioria pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Neste trabalho, não só se procura reconstituir a colecção de objectos de arte acumulados neste período, mas também estabelecer-se uma relação unívoca entre obras incorporadas e as colecções hoje conservadas, providenciando-lhes igualmente um enquadramento histórico. A importância destas, tanto no formato de reproduções como de protótipos de gesso, confunde-se com o das próprias esculturas de pedra, não só pelo valor imaterial que lhes tem sido associado, enquanto repositório de métodos de trabalho que evoluíram com o passar do tempo, mas também como último reduto memorialista de obras entretanto desaparecidas ou de outras que nunca conheceriam o mármore como matéria definitiva.

ABSTRACT

The cast collection of classical sculpture reproductions of the Fine Arts Academy of Lisbon was the starting point for a journey into the origins of the Lisbon School of Sculpture and of art education in Portugal. More than a chronological standpoint for purchases of plaster casts made in the 19th century, this study brings an insight into the spread of tridimensional reproductions and the relation it bears with art collecting. In this sense, we deal with key issues within a very specific subject matter that tends to relate the progressive value of plaster as teaching support; the presence of Italian plaster molders in the country; the molding campaigns made after national monuments, and the Lisbon Fine Arts Academy's plaster casts workshop. These subjects help us reassess the role reproductions had in the first attempts to bring together a public collection of statuary. Moreover, by examining these arrangements and observing the way certain trends influence each other we get a deeper understanding of how this wider notion of Classicism shaped Portuguese art by providing a particular statement that goes beyond chronological boundaries applied to artistic styles.

The multiple commitments and challenges, the upmost art institution in the country has embraced during the nineteenth century, were projected into a plaster cast collection that was mostly inherited by the Fine Arts School of Lisbon, proving the importance of this research. In this work, not only did we seek to reconstruct the art collection gathered in this period, but also to establish a clear relation between the works acquired in the past and those that are held today, providing them with a historical frame. The importance of plaster models both in the format of reproductions or as prototypes, confuses itself with the uniqueness of original sculpture in stone, given that the intangible value that lies with them, comes from their testimony of working methods that have evolved over time. In addition, they occasionally bring us the last shred of evidence of works of art that went missing or destroyed; or even other that would never get to embody a permanent material.

PALAVRAS-CHAVE

Escultura

Coleccionismo

Modelos

Ornamentos

Gesso

KEYWORDS

Sculpture

Colecting

Models

Ornaments

Plaster

A Francisco de Assis Rodrigues,
Director da Academia de Belas-Artes de Lisboa
e Escultor

AGRADECIMENTOS

O gosto pela escultura é uma das poucas coisas que tomo por inatas na minha vida, pelo que tudo o que lhe sobreveio dela parte ou para ela remete. Assim, um primeiro agradecimento estaria sempre reservado para o escultor Vítor Picanço, que na Escola Secundária João de Deus, em Faro, tornou evidente esta inclinação, provocando uma inflexão na carreira de um provável oficial marceneiro.

Tendo ingressado no curso de Escultura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em breve veria uma lesão nas costas deitar por terra a aspiração de me tornar “Estatuário” e de continuar a praticar voleibol. A reabilitação da parte de mim que não ficara estropiada ocorreu de forma algo casual, ainda no decurso da licenciatura, quando no seguimento de um trabalho académico entrei em contacto com o Doutor Luzón Nogué. Foi dele que partiu o desafio de estudar a colecção de reproduções de escultura clássica da Academia de Belas-Artes de Lisboa, pelo que foi por sua intervenção que um interesse, na sua origem, direccionado exclusivamente para a prática da escultura, se transmutou para abarcar questões teóricas que subjazem à práxis.

Já na qualidade de co-orientador da presente tese, não poderia aqui deixar de lembrar os meios postos ao meu dispor pelo professor Luzón, nem esquecer as portas que me abriu e as oportunidades que concedeu; a mais singular de todas foi uma inesquecível visita às escavações arqueológicas de Pompeios. Este reconhecimento é igualmente extensível às instituições onde é alto dignitário e que me acolheram nas suas instalações, designadamente a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e a Facultad de Geografía e Historia da Universidad Complutense.

Ao Professor José Fernandes Pereira agradeço não só a orientação científica desta tese, mas também as insuperáveis apologias à escultura portuguesa, nas quais se percebe que, sem ser formalmente escultor ou um artista, o era certamente no plano hermenêutico. O seu falecimento levou a que o Professor Eduardo Duarte assumisse o papel de responsável pela orientação científica na fase final desta investigação, pelo que importa salientar que, longe de se limitar a assegurar uma transição inopinada, trouxe contributos que muito valorizam e melhoraram o resultado final, tornando-se assim evidente que, além de ser um conselheiro substituto se tornou num orientador de pleno direito.

Uma palavra de apreço é igualmente devida à Faculdade Belas-Artes da Universidade de Lisboa, que veio a acolher esta investigação, e muito especialmente à Fundação para a Ciência e Tecnologia, que a suportou financeiramente.

Um agradecimento especial é devido à Academia Nacional de Belas-Artes por me ter aberto as portas do seu arquivo e biblioteca, numa altura em que estes se achavam encerrados e inacessíveis ao público. Aqui cumpre-me saudar o seu então presidente, Doutor Augusto Brandão, o secretário, Sr. António Rocha, e as sempre amáveis Ana Paula Rocha, Luísa Neves e Ana Paula Brito.

Por sua vez, estou igualmente reconhecido a todas as pessoas com quem contactei na biblioteca da FBAUL, nomeadamente a Dra. Licínia Santos, a Conceição Vieira, a Maria João e a Nádia Lomar. Ainda dentro do microcosmos do que foi a “cidade de São Francisco”, cumpre agradecer ao Museu do Chiado por me ter aberto as portas do seu arquivo, sendo este reconhecimento igualmente extensível ao Museu Nacional de Arte Antiga, o principal legatário das colecções académicas que aqui se haviam reunido. Neste último, destaque-se a acessibilidade do seu então director Paulo Henriques e a disponibilidade dos seus colaboradores Dra. Maria Helena Fidalgo, Narcisa Miranda, Dr. Luís Montalvão, Dr. Hugo d’Araújo, Dra. Celina Bastos, Dra. Maria João Vilhena de Carvalho e o Dr. Anísio Franco.

Da minha estância romana cumpre agradecer ao Embaixador Manuel Tomás Fernandes Pereira, pelo acesso concedido ao arquivo da Embaixada de Portugal junto da Santa Sé, bem como ao solícito Sr. Carlos Amaral. Ainda na mesma cidade estou igualmente reconhecido ao Monsenhor Agostinho Borges pelo acolhimento disponibilizado no Instituto Português de Santo António.

Cumpre-me ainda prestar justo agradecimento a outras instituições onde a minha passagem terá sido mais fugaz designadamente: à Biblioteca Nacional de Portugal, à Biblioteca Gulbenkian, à Biblioteca do Instituto Superior Técnico, à Biblioteca da Casa Pia de Lisboa, ao Arquivo Nacional Ultramarino, à Biblioteca e Arquivo Histórico do Instituto Superior Técnico, ao Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, à Residencia de Estudiantes — Centro de Documentación, à Biblioteca Tomás Navarro Tomás — Centro de Ciencias Humanas y Sociales, à Biblioteca Nacional de España, à Biblioteca di Archeologia e Storia dell’Arte (Roma), ao Deutsche

Archäologisches Institut (Roma), à École Française de Rome, Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, ao Archivo di Stato de Turim.

Num outro capítulo, gostaria de saudar o apoio recebido no decurso deste trabalho nomeadamente da Angeles Solis e da equipa de restauradoras da empresa Albayalde; do escultor Alípio Pinho, que pela primeira vez me abriu as portas do acervo de escultura da FBAUL, do escultor Castro Silva e da restauradora Marta Frade. Por outro lado, salientaria o feliz encontro com a arquitecta Annalisa Pesando, uma das poucas pessoas capazes de compreender a extensão do significado da Indústria da Arte.

Finalmente, cumpre aqui prestar um mais sentido reconhecimento a todos os amigos, especialmente aqueles que de modo mais presente tornaram suportável o por vezes penoso percurso que aqui se conclui, salientando-se entre estes o Ricardo Nobre, a quem é igualmente devida a cuidada revisão do texto que aqui se lê, a Ana Filipa pelo indispensável salame de chocolate, bálsamo para qualquer depressão, e a Lisandra Mendonça pelo seu amor.

As últimas palavras desta nota estão reservadas para a minha família, designadamente o meu irmão, sobrinho, nora, avós, primos e tios, mas muito especialmente os meus pais, Maria e Carlos Mendonça, que me apoiaram incondicionalmente no sinuoso percurso que aqui se conclui.

ÍNDICE

RESUMO.....	i
ABSTRACT.....	ii
PALAVRAS-CHAVE.....	iii
KEYWORDS.....	iv
DEDICATÓRIA.....	v
AGRADECIMENTOS.....	vii
ÍNDICE.....	xi
ABREVIATURAS.....	xiii

PREFÁCIO.....	1
----------------------	----------

INTRODUÇÃO

1. Os modelos de escultura clássica entre os séculos XV e XIX.....	13
2. O impacte das exposições universais na circulação de moldagens em gesso.....	23
3. O antes e o depois do marquês de Sousa Holstein.....	31

Secção I.

A RECEPÇÃO DE REPRODUÇÕES DE ESCULTURA CLÁSSICA EM PORTUGAL

1. O gosto pela escultura clássica no coleccionismo nacional.....	49
2. Os modelos de estátua na literatura artística nacional.....	61
3. Os modelos de gesso e o ensino artístico no século XVIII.....	71
4. Os modelos de estátua da Academia de Belas-Artes de Lisboa.....	85
5. A oferta do governo espanhol e o estabelecimento de um museu de gessos.....	99
6. A oficina de moldagens da Academia de Belas-Artes de Lisboa.....	112

Secção II.

A EXPANSÃO PROPORCIONADA PELA INDÚSTRIA DA ARTE

1. A actividade dos formadores em Portugal.....	127
2. Arte na Indústria: o desenho de ornato.....	137
3. As afinidades com o South Kensington Museum.....	148
4. O coleccionismo de objectos com interesse artístico.....	157
5. As campanhas de moldagens de monumentos nacionais.....	170
6. A origem da colecção de reproduções artísticas.....	183
7. A exibição de modelos de gesso em exposições universais e outras exposições nacionais.....	195

Secção III.

O COLECCIONISMO DE ESCULTURA: TODOS OS CAMINHOS VÃO DAR A MAFRA

1. A antiguidade da tradição escultórica nacional.....	207
2. A herança de Joaquim Machado de Castro.....	219
3. Modelos e prototipagem em Portugal entre os séculos XVIII e XIX.....	229
4. Os artistas agregados e o Laboratório de Escultura.....	239
5. Os depósitos de escultura dos Laboratórios.....	249
6. A expansão da colecção de escultura moderna.....	268
7. As origens do coleccionismo de escultura contemporânea.....	278
8. A totalidade da arte num museu nacional.....	289
9. Da secção de reproduções artísticas ao Museu de Escultura Comparada.....	301

CONCLUSÃO: Nos uetera instauramus noua non prodimus.....	315
---	------------

FONTES E BIBLIOGRAFIA

A – FONTES MANUSCRITAS.....	331
I. Archivio dell' Ambasciata del Portogallo presso la Santa Sede a Roma.....	331
II. Arquivo da Casa Pia de Lisboa.....	332
III. Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación – Madrid.	332
IV. Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.	332
V. Arquivo Histórico Ultramarino.....	342
VI. Arquivo do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Chiado.....	342
VII. Academia Nacional de Belas-Artes.....	342
VIII. Archivio di Stato di Torino.....	348
IX. Biblioteca da Ajuda – Lisboa.....	348
X. Biblioteca Nacional de Portugal.....	348
XI. Museu Nacional de Arte Antiga.....	348
XII. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - Archivo Biblioteca....	350
B – FONTES IMPRESSAS.....	350
C – CATÁLOGOS.....	361
D – ESTUDOS E OBRAS DE REFERÊNCIA.....	370
E – RECURSOS NA INTERNET.....	396

ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	397
-------------------------------	------------

FRISO CRONOLÓGICO.....	403
-------------------------------	------------

ANEXO DOCUMENTAL.....	407
------------------------------	------------

ANEXO DE IMAGENS.....	441
------------------------------	------------

ABREVIATURAS

ABAL – Academia de Belas-Artes de Lisboa

ACPL – Arquivo da Casa Pia de Lisboa

ANBA – Academia Nacional de Belas-Artes

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino

AGMAE – Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación (Madrid)

AAPSSR – Archivio dell’Ambasciata del Portogallo presso la Santa Sede a Roma

AHFBAUL – Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

AMNAC – Arquivo do Museu Nacional de Arte Contemporânea (Chiado)

AST – Archivio di Stato di Torino

BA – Biblioteca da Ajuda

BIST – Biblioteca do Instituto Superior Técnico (Lisboa)

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

FBAUL – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

MC-MNAC – Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea

MC-L – Museu da Cidade (Lisboa)

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis

RABASF-AB – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - Archivo Biblioteca

PREFÁCIO

A obra *Taste and the Antique* (1981), de Francis Haskell e Nicholas Penny, estabeleceu-se como uma referência para todos aqueles que estudam a importância que a escultura clássica desempenhou na história do gosto entre os séculos XV e XVIII. As reproduções feitas em gesso destas obras foram, até ao século XIX, o símbolo de apreço pelos originais ou, depois disso, de ódio pelo cânone, já que, depois de esgotada a sua utilidade no decorrer do século XX, a maioria destas colecções seria destruída, pilhada ou guardada em condições que atentavam contra a sua preservação.

A recuperação do interesse histórico pelas colecções de gesso ocorreria com um colóquio internacional realizado em 1987 em Paris, onde se chamou a atenção para a necessidade de estudar, preservar e, sobretudo, defender estas colecções da crise da representação dimanada do pós-modernismo. Daqui nasceu a Association Internationale pour la Conservation et la Promotion des Moulages, que, a partir de então, se tornou na organização que mais activamente promoveu este tema, podendo a adesão internacional verificar-se por diversos congressos realizados em Montpellier (1997), Paris (1999), Madrid (2003), Reading (2005), Possagno (2006), Oxford (2007) e Londres (2010). Não poderíamos deixar de lembrar outros eventos realizados recentemente, como por exemplo as exposições realizadas na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, em Madrid, em 2007 e 2013, onde se procurou fazer uma reconstituição das colecções de modelos de gesso trazidas de Itália pelos pintores Diego Velázquez e Anton Raphael Mengs nos séculos XVII e XVIII, respectivamente. Outros contributos para a compreensão deste fenómeno têm partido de teses académicas como esta que aqui se apresenta, e que, por tratar aquele que é seguramente o espólio mais relevante do ponto vista histórico a nível nacional, não deixa de prestar um importante auxílio para a compreensão do coleccionismo de modelos de gesso a nível internacional.

A mais completa sistematização da função e significado dos modelos de gesso ao longo da história terá sido feita por Fulvia Donati (1999) num estudo sobre a gipsoteca da Università degli studi di Pisa.¹ Outras investigações mais recentes têm vindo, porém, a focar-se nas relações dinâmicas associadas à dispersão de modelos de gesso nos séculos XVIII e XIX, de onde se salientam, por exemplo, o estudo de

¹ DONATI, Fulvia – **La gipsoteca di arte antica**. Pisa: Edizione ETS, 1999.

Charlotte Schreiter (2008) sobre a migração de formadores italianos pela Alemanha,² ou a análise de Florence Rionnet (1996) acerca da oficina de moldagens do Museu do Louvre,³ a maior que alguma vez terá existido. A verdadeira percepção da superabundância de modelos de gesso na segunda metade do século XIX só poderá verdadeiramente ser entendida se atendermos à versatilidade e transversalidade deste médium enquanto suporte expositivo, tal como enunciado por Michael Falser (2011), a propósito dos modelos de Angkor Wat.⁴ Esta é também uma questão intrínseca à relação entre escolas industriais, museus e exposições universais no estudo conduzido por Annalisa Pesando (2009) dedicado à acção da Comissão Central para o Ensino Artístico Industrial em Itália entre 1884 e 1908.⁵

Num sentido mais amplo, José Fernandes Pereira contribuiu, de diversas formas, para a compreensão do espólio de modelos de gesso que hoje se conserva na FBAUL. A ele se devem diversos estudos críticos sobre a recepção da escultura clássica nos séculos XVIII e XIX, mas também o conhecimento, ainda que fragmentário, da colecção de modelos existente no estúdio de escultura de Machado de Castro (1999).⁶ Por outro lado, as informações que nos chegaram da colecção de modelos de escultura clássica da Academia de Belas-Artes de Lisboa partia, em grande medida, de uma visão de conjunto avançada por João José dos Santos em 1860.⁷ Outros acrescentos parcelares terão sido feitos ainda no decurso do século XIX, designadamente na *História dos Estabelecimentos Científicos Literários e Artísticos de Portugal* (1860-79), na qual José Silvestre Ribeiro enuncia a composição da colecção encomendada de Roma em 1856.⁸

² SCHREITER, Charlotte – “Moulded from the best originals of Rome”: Eighteenth-Century Production and Trade of Plaster Casts after Antique Sculpture in Germany. In: FREDERIKSEN, Rune; MARCHAND, Eckart, eds. – Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin: de Gruyter, 2010.

³ RIONNET, Florence – *L’Atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)*. Paris: Notes et documents des musées de France, 1996.

⁴ FALSER, Michael – *Krishna and the Plaster Cast Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period*. Transcultural Studies. N.º 2 (2011) [Acedido a 15 de Jan. de 2014] Disponível na internet: <http://archiv.ub.uniheidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/view/9083/3101>

⁵ PESANDO, Annalisa Barbara – *Opera Vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie: La Commissione central per l’insegnamento artistico industriale e “il Sistema delle arti” (1884-1908)*. Milano: Franco Angeli, 2009.

⁶ PEREIRA, José Fernandes – *A cultura Artística Portuguesa: Sistema Clássico*. Lisboa: [edição de autor], 1999, p. 156.

⁷ SANTOS, João José dos – *Exame crítico do opúsculo: Reforma d’Academia de Bellas Artes de Lisboa*. Lisboa: Typographia de G. M. Martins, 1860, p. 29-30.

⁸ RIBEIRO, José Silvestre – *História dos estabelecimentos científicos litterarios e artísticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarchia*. Tomo. VI, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1878, p. 112-113.

Já no século XX, Luiz Xavier da Costa (1936) veio aclarar que nem todos os modelos procedentes da Academia de Portugal em Roma haviam sido destruídos com a Invasão Francesa de 1807, publicando uma listagem de modelos que não haviam desaparecido.⁹ Todavia, só em 1960, o escultor Salvador Barata Feyo daria conta que a maior colecção de modelos de estátua alguma vez adquirida pela instituição foi oferecida pelo governo espanhol em 1871.¹⁰

Todos estes testemunhos providenciam uma visão, globalmente correcta, da escassez de recursos que afectou a principal instituição de ensino artístico nacional nos seus primeiros anos de existência. Mais recentemente, alguns estudos académicos versando a história das instituições artísticas no século XIX, o Romantismo e o coleccionismo, trouxeram acrescentos nominais, salientando-se, entre estes, o contributo de Maria Helena Lisboa (2005), que veio dar conta de um conjunto de modelos de estátuas e de moldagens de monumentos nacionais adquiridos em 1899 junto do Museu do Louvre e das Escolas Industriais e de Desenho Industrial.¹¹ Eduardo Duarte (2006) veio, por sua vez, localizar duas listagens onde se enunciam as moldagens de monumentos nacionais executadas em 1867, e o conjunto de modelos de gesso oferecidos em 1869 por Auguste Magne e Désidère Bloche.¹² A Alberto Faria (2009) seria creditada a descoberta do inventário de objectos que ingressaram na Academia de Belas-Artes Lisboa em 1836, procedentes dos espólios do Laboratório de Escultura, Aula Pública de Desenho e Casa do Risco.¹³ Todos estes estudos se assumiram como pioneiros num período que tem ainda muitas lacunas, pelo que o nosso contributo prolonga a graça comum de revelar matéria inédita e o perigo isolado de desbravar terreno desconhecido.

⁹ COSTA, Luiz Xavier da – **O ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda, 1802-1833: memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936, p. 148.

¹⁰ FEYO, Salvador Barata – **A Escultura e o Museu Nacional de Arte Antiga. Separata da Revista Museu**, 2.ª Série, n.º 1 Porto: (1960), p. 3-4.

¹¹ LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910)**. Lisboa: Colibri, 2007, p. 282-283.

¹² DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português: Cinco Artistas desenham em Sintra**. Lisboa: [s.n.], 2006. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. II, p. 411.

¹³ FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto**. Lisboa: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. II, doc. 1-5.

De facto, ainda que estes trabalhos tivessem prestado um contributo assinalável para o conhecimento do espólio da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, não se havia ainda providenciado uma visão de conjunto suficientemente acurada, nem se havia estabelecido uma relação directa com os modelos existentes nas instituições que lhe antecederam. Refira-se, por outro lado, que o inventário de modelos deste acervo não poderia, por si só, facultar indicadores da função e significado desta colecção, nem permitira reabilitá-la na sua dignidade patrimonial, por esta advir, em grande medida, do seu testemunho das profundas transformações do gosto, ensino, produção artística e museologia. O entendimento de um acervo, como filtro sensível à multiplicidade artística de um período histórico particularmente expansivo, obrigaria sempre a uma análise de todos os objectos que nele se integraram, porquanto o seu sentido surja, não raras vezes, de um encadeamento entre reproduções de estátuas, réplicas, ornatos, bem como obras originais. O período ao longo do qual estes objectos foram adquiridos acabou por definir a moldura temporal e a circunspecção que delimita esta investigação, que tem o seu fulcro no espaço de tempo que vai da fundação, em 1836, da Academia de Belas-Artes de Lisboa até ao final do século.

É certo que não poderíamos aqui esclarecer todas as perguntas que um tema tão vasto suscita, mas havia pelo menos a necessidade de se providenciar algumas respostas para questões que surgem associadas à origem da colecção de reproduções artísticas hoje conservada. Assim, urgia saber de que modo surgiu o interesse por reproduções de escultura clássica em Portugal; como se constituiu o acervo de escultura da Academia de Belas-Artes de Lisboa; e que condições favoreceram o aparecimento de outras colecções públicas de moldagens de gesso na segunda metade do século XIX. O tratamento desses assuntos era essencial para qualificar o acervo de modelos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, transformando-o em algo mais do que um depósito de trastes,¹⁴ e devolver-lhe a aura que inevitavelmente perdera com o advento da reprodução técnica.¹⁵

¹⁴ Em parte esta delapidação do acervo de escultura da Escola de Belas-Artes de Lisboa terá ocorrido depois de 1969 uma vez que o inventário feito nesse ano estava longe de corresponder às obras lá existentes em 1996. Nas palavras de João Afra estes modelos foram: “relegados para o depósito de trastes velhos, aí foram esquecidos, maltratados, pilhados e praticamente reduzidos à condição de lixo.” (AA.VV. – **Memórias em Gesso, Exposição do Acervo Escultórico, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 1996, p. 2.)

¹⁵ Vd. BENJAMIN, Walter – **A obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica**. In: BENJAMIN, Walter - Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. ADORNO, Theodor (pref.); Trad. Maria Amélia Cruz e Alberto Manuel. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 71-113.

Sendo este tema de investigação uma novidade no país, dificilmente as respostas encontradas poderiam eludir as lacunas e saltos temporais ocasionados pela escassez de documentação e ausência de fontes bibliográficas. Note-se, porém, que este não era o lugar para analisar as concepções estéticas que sustentaram o interesse por moldagens e cópias ao longo da história, nem era o momento para se estudar a importância que o gosto teve na imposição de tendências decorativas na produção artística. Por outro lado, não poderíamos aqui estudar exaustivamente, a mais óbvia relação que as obras incorporadas na Academia lisboeta tiveram com os diversos sistemas de ensino. Assim, os concursos de emulação e o ensino do desenho foram apenas aflorados casualmente, porquanto os vestígios fragmentários desta actividade seriam sempre insuficientes para trazer qualquer contributo para a compreensão da história desta colecção.

A graduação do autor em escultura provou ser uma mais-valia num tema de investigação tão específico, assumindo que este ponto de partida patenteia diferenças de entendimento em face dos juízos de pintores, historiadores, estetas e até artistas plásticos. Esta asserção assume implicitamente que certos aspectos da práxis artística serão mais facilmente compreendidos pelos seus praticantes, por intermédio de uma anamnese aos métodos, teoria e prática artística. Também o enquadramento na pós-graduação em Ciências da Arte provou ser uma opção particularmente acertada, porquanto esta área de estudo trate justamente da coerência de conceitos, princípios e técnicas na base de um sistema de produção artístico.

O envolvimento limitado do país no movimento revitalizador da cultura artística ao longo do século XVIII comprova-se não só pela tardia criação da Academia de Belas-Artes de Lisboa, em 1836, mas também pelos poucos registos de aristocratas portuguesas a empreenderem o *Grand Tour*. Assim, a falta de uma tradição consistente na importação de reproduções de esculturas clássicas para Portugal obrigava a que se analisassem as particularidades deste espólio à luz das transformações no mercado internacional de moldagens, sem perder de vista a sua relação com o ensino. Procurou-se então trazer uma abordagem que não se fixasse exclusivamente na cronologia da aquisição ou nos registos de utilização de modelos, privilegiando antes o desenvolvimento das colecções de objectos artísticos na sua relação com a actividade dos formadores italianos e com as dinâmicas associadas à disseminação de moldagens no século XIX.

Porque a lógica organizativa que presidiu a este estudo se baseia na existência de um circuito internacional impulsionado por instituições que permutam moldagens de gesso, não foram aqui estudados em pormenor outros estabelecimentos nacionais que se limitaram a adquirir modelos. De facto, a prova de que apenas a Academia de Belas-Artes de Lisboa terá tido projecção no estrangeiro vem-nos pela verificação de que apenas os seus modelos terão existido nos museus mais avançados do seu tempo, como o South Kensington, em Londres, ou do Trocadero, em Paris.

A bibliografia existente sobre este tema reflecte realidades distintas de Portugal, servindo maioritariamente para enquadrar os conceitos associados ao coleccionismo. Por outro lado, a ausência de inventários e até a escassez de registos de aquisição de obras fez da pesquisa documental a principal base de apoio desta investigação, o que implicou uma grande morosidade na recolha de informação em arquivos que sobrevivem da antiga Academia de Belas-Artes de Lisboa e que, achando-se sumariamente organizados e classificados, se encontram hoje dispersos pela Academia Nacional de Belas-Artes, a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa e o Museu Nacional de Arte Antiga. Esta recolha foi depois complementada com pontuais incursões a outros fundos que providenciassem informações sobre colecções já identificadas ou que ajudassem a explicar as relações estabelecidas com pessoas singulares e entidades nacionais e estrangeiras, designadamente o Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid), a Embaixada de Portugal junto da Santa Sé (Roma), os fundos arquivísticos de Alfredo de Andrade (Turim), entre outros. Todavia, atendendo ao escasso envolvimento da tutela na aquisição das diferentes colecções, achou-se preferível não se explorar outros fundos documentais existentes na Torre do Tombo, reconhecendo-se, ainda assim, a pertinência de se retomar este fundo arquivístico num estudo de pormenor sobre cada uma das linhas de investigação que aqui surgem enunciadas na forma de subcapítulos.

O estudo encadeado de todos os formatos depositados no acervo de escultura permitiu apoiar algumas conclusões aqui enunciadas e contornar dificuldades resultantes da impossibilidade de se determinar, à partida, a diferença entre obras mais recentes e outras mais antigas, e até entre modelos originais, réplicas e cópias, executadas nas aulas ou importadas do estrangeiro. A comparação entre diferentes formatos provou ser particularmente útil para a sua caracterização e para se estabelecer uma relação unívoca entre uma parte substancial das obras que ainda hoje se conserva,

pese a circunstância de nenhuma colecção se achar completa. Este reconhecimento foi igualmente útil para enquadrar as novas tónicas de desenvolvimento da instituição a partir em 1862, num período em que se procurou diversificar as colecções de objectos artísticos e apostar no ensino industrial. Implícita acaba por estar não só a estruturação de uma pedagogia artística, mas também a consolidação de uma tradição de fazer e pensar a escultura. Criada no antigo Laboratório de Escultura, a oficina de moldagens nasceu desta convergência de interesses entre o ensino, a história da arte e a museologia.

Um dos maiores desafios apresentados a este estudo foi a criação de uma estrutura organizada de temas que exprimisse o processo orgânico de desenvolvimento do espólio, na qual ficasse patente uma sequência encadeada entre os diferentes grupos. A escultura clássica é inquestionavelmente o elemento aglutinador desta investigação; mas, porque o desenvolvimento das campanhas de moldagens de monumentos nacionais e da colecção de escultura da Academia estiveram intimamente associadas à proliferação de modelos de gesso, era imperativo analisarem-se estes segmentos de forma encadeada. Assim, as reproduções de escultura clássica, as moldagens de ornamentos góticos e o coleccionismo de escultura assumem-se como coordenadas geográficas que, simultaneamente, põem em confronto o passado, o presente e até o futuro, se atendermos ao papel que os revivalismos teriam na projecção da indústria da arte. O índice reflecte esta mesma relação dinâmica, na qual os três primeiros capítulos servem de introdução para os três blocos seguintes. Estes, por sua vez, assumem-se como elementos activos de um sistema mutualista que importa ser cotejado em cada uma das suas representações estratigráficas. A justaposição destes núcleos sublinha uma relação sequencial de acontecimentos que muito ajuda a perceber as mutações do acervo no decurso do século XIX.

O título deste trabalho remete mais directamente para um conjunto de esculturas executadas na Antiga Grécia e em Roma entre 500 a.C. e 200 d.C.¹⁶ A expressão “escultura clássica” acaba inevitavelmente por conglomerar um leque abrangente de outros estilos, eles próprios tributários de uma tradição de fazer e pensar a arte iniciada com o Renascimento Italiano. Esta acepção foi igualmente considerada por Machado de Castro, que na sua definição de “Antigo” dá conta da influência que as obras de pintura,

¹⁶ COOK, Robert Manuel – **Greek Art: Its development, Character and Influence**. Middlesex (Inglaterra): Penguin Books, 1979, p. 142-148; CAMPBELL, Gordon, ed. lit. – **The Grove Encyclopedia of Classical Art and Architecture**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006, vol. II, p. 540-559, 565-607.

escultura e arquitectura, legadas pelos “antigos Gregos e Romanos”, haviam exercido sobre os artistas modernos.¹⁷ Na opinião do escultor português, a aceitação incondicional daqueles postulados havia cegado Miguel Ângelo, preferindo-se por isso interpretações de autores coevos, especialmente os que eram apontados como estando na origem da escola de escultura de Lisboa, como Angelo De Rossi, Camilo Rusconi e Giovanni Battista Maini.

Este sentido de reverência seria actualizado pelos sucessores de Machado de Castro, verificando-se que o escultor Francisco de Paula Araújo Cerqueira reabilitou a utilidade didáctica das obras de Miguel Ângelo, dando conta de outros contributos modernos prestados à estética clássica por Bertel Thorvaldsen e Antonio Canova. A ideia de um sistema (clássico), num sentido mais amplo, providencia a imagem fidedigna de um acervo de escultura que se expandiu de forma orgânica, assimilando reproduções de escultura clássica e suas declinações, mas também outros repertórios associados aos estilos góticos, mudéjares, etc.¹⁸ Esta diversificação de repertórios, tão querida aos revivalismos, veio igualmente alimentar a polifonia decorativa de uma “Indústria da Arte” que, segundo Gabriel Pereira em 1910, se definia por: “arte ornamental, arte útil, arte industrial, ou aplicada à indústria, significam a aliança do belo com o útil, da conveniência com a arte; designações que tôdas se compreendem hoje na fórmula arte decorativa, que é a arte aplicada ao embelezamento dos objectos usuais.”¹⁹

Sem anular esta acepção, importa lembrar que a expressão “indústria da arte” serviu a Jennifer Montagu (1989) para dar conta dos condicionalismos logísticos na execução de obras de escultura e das dificuldades próprias do processo de transformação da matéria-prima, utilizando-se como exemplos o complexo método de extracção e transporte de um bloco de pedra de uma canteira ou os problemas associados à fundição de estátuas de bronze.²⁰ Julgamos, porém, que a tecnologia do gesso participa igualmente nesta área de estudo, porquanto o desenvolvimento das metodologias e técnicas de trabalho tiveram também um papel central na manipulação da forma tridimensional, condicionando as opções estéticas, a composição, a escala e o

¹⁷ CASTRO, Joaquim Machado de – **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, p. 23.

¹⁸ PEREIRA, José Fernandes – **A cultura Artística Portuguesa: Sistema Clássico**. Lisboa: [edição do autor], 1999, p. 3.

¹⁹ PEREIRA, Gabriel – **Estudos diversos: arqueologia, história, arte, etnografia: colectânea**. PESSANHA, José, (pref.). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1934, p. 51.

²⁰ MONTAGU, Jennifer – **Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art**. New Haven: Yale University Press, 1989.

tratamento superficial. Por aqui se tornaria evidente, mais do que em qualquer outro sítio, que a Escultura é particularmente sensível a um compromisso entre conceitos estético e expedientes técnicos, no que, afinal, vem a ser uma das questões mais relevantes na histórica subjugação da matéria ao espaço real.

Este processo de transformação, segundo o qual se confere sentido à matéria inerte, tal como a encontramos no seu estado natural, remete-nos para uma relação de ordem mágica, alquímica até, porquanto a escultura opere uma transmutação da matéria-prima, para que esta se torne num objecto de apreço estético. Também o desenho e os modelos de barro e gesso explicitam este diálogo entre a técnica e a estética — não só pelas implicações mais directas que o domínio da forma tem na consecução das obras finais, mas também porque, enquanto registos de exercícios de cópia, relevam a importância que a diversificação nos repertórios de modelos de gesso teve para a estruturação de uma práxis erudita apoiada em exemplos consagrados que a precediam, contribuindo, por esta via, para a afirmação de um pensamento clássico de base.

Todas estas questões estão implícitas na história do acervo da Academia de Belas-Artes de Lisboa, que, como legatário dos espólios de diversas instituições de ensino e continuadores de uma tradição cumulativa de objectos de arte, acaba por espelhar nos sucessivos depósitos a origem da problematização teórica da escultura em Portugal, do ensino artístico e até da musealização da estatuária. Esta herança patrimonial e intelectual poderá hoje ser uma das mais valiosas possessões da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, por nela se reconhecer um conjunto de linhas de investigação que urge continuar a estudar.

INTRODUÇÃO

1. Os modelos de escultura clássica entre os séculos XV e XIX

A história moderna do ensino artístico cruza-se com a do gosto por esculturas clássicas, pelo que sem surpresa a ascensão e queda das Academias de Belas-Artes acaba por estar associada à utilização e abandono de modelos de gesso. Reporta-se que o pintor Francesco Squarcione (1397-1468)²¹ tenha sido um dos primeiros artistas a utilizar a sua colecção de moldagens antigas e contemporâneas na instrução de discípulos, o mais conhecido deles seria Andrea Mantegna. Em Pádua viríamos igualmente encontrar a colecção do jurista Mantova Benavides (1489-1582),²² preservada em parte no Museu de Ciências Arqueológicas e Arte de Liviano. Outro testemunho de excepcional valor é-nos facultado por Giorgio Vasari (1511-1574) em 1550, ele que na sua *Vite de' piu eccellenti pittori, scultor e architettori*, menciona a espectacular colecção do escultor Leone Leoni.²³ Posteriormente a isto, em 1587, Giovanni Battista Armenini vem salientar a eclosão desta tendência coleccionística em cidades como Milão, Génova, Veneza, Mântua, Florença, Bologna, Pesaro, Urbino, Ravena e outras cidades.²⁴ Os registos parciais que nos chegam destes espólios impedem-nos de aferir a real importância que terão tido, servindo sobretudo para dar conta da crescente dispersão destes objectos pela península transalpina.

A partir daqui, a sua existência nos estúdios de artistas, academias e colecções particulares em Itália deixou de constituir uma novidade por si só. O verdadeiro épico jogar-se-ia na difusão destes objectos para outros países europeus. Um dos exemplos mais precoces de coleccionismo de modelos de gesso fora de Itália é referente a um conjunto de bustos que o núncio apostólico D. Miguel da Silva trouxe para Portugal em 1525.²⁵ No curso de uma gradual valorização de outros formatos de reproduções, veremos que a diferenciação no seu valor de mercado passaria a definir-se pela posse de múltiplos, de acesso mais restrito, ou pelo material que as reproduções encarnavam.²⁶ Francisco I de França terá sido o primeiro monarca a adquirir um requintado conjunto

²¹ MARCHAND, Eckard – Plaster and Plaster casts in Renaissance Italy. In: Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin: De Gruyter, p. 6.

²² CANDIDA, Bianca – **I calchi rinascimentali della Collezione Mantova Benavides del Museo del Liviano a Padova**. Padua: A. Milani, 1967.

²³ VASARI, Giorgio – **Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori**. Vol. VII, Milan: Club del Libro, 1962, p. 35, 540-1.

²⁴ ARMENINI, Giovanni Battista – **De'veri precetti della pittura**. Ravena: Apresso Francesco Tebaldini, 1587, p. 63.

²⁵ HOLANDA, Francisco de – **Do Tirar Polo Natural**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 11-12.

²⁶ HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas – **Taste and the antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900**. New Haven: Yale University Press, 1982, p. 16.

de cópias em bronze que veio a ser colocado no Palácio de Fontainebleau em 1542. Até 1634 também Carlos I de Inglaterra reuniria a sua própria colecção.²⁷ Depois deste, Filipe IV de Espanha enviaria o pintor Diego Velázquez a Roma, em 1650, com a missão de trazer diversos múltiplos das obras mais celebradas para a decoração do Palácio do Alcazar em Madrid.²⁸ A partir de aqui, as reproduções viriam a notabilizar-se noutros formatos e em materiais tão diversos como chumbo, cerâmica, terracota e pedra; por questões económicas e até de estudo, os modelos de gesso permaneceram como o médium preferencial nas oficinas de artistas.

Se excluirmos estes exemplos, o que até então existira fora de Itália eram pequenas colecções privadas agremiadas por aristocratas diletantes ou artistas bem estabelecidos, limitadas, em todo o caso, por factores de escala, qualidade e variedade. Como prenúncio de uma alteração neste paradigma, o conceito de exclusividade daria lugar ao de diversidade. A fundação de diversas Academias de Belas-Artes em vários países europeus, na segunda metade do século XVIII,²⁹ foi, provavelmente, o primeiro grande passo para tornar estas obras acessíveis a todas as oficinas de artistas e a partir daqui para o público em geral. Todavia, também neste sentido, a quantidade de modelos albergados por estas instituições serviria como indicador para atestar a validade das suas propostas educativas, salientando-se de entre elas as colecções da Academia de Paris (1648), Antuérpia (1663), de Berlim (1696), Madrid (1744), Copenhaga (1754), Londres (1768), México (1785), Filadélfia (1791), entre outras.

Também a indústria de produção de modelos de escultura clássica acompanharia o rumo traçado pela idade das Luzes, desdobrando-se para satisfazer a demanda das nascentes Academias de Belas-Artes, bem como de outras estruturas de apoio ao ensino superior criadas para auxiliar as ciências de estudos comparatistas. O refinamento dos métodos de trabalho da arqueologia neste período veio incrementar o valor pedagógico de todas as colecções de moldagens em gesso, designadamente aquelas que existiam nas Universidades, passando as mesmas a serem equiparadas a laboratórios de química e

²⁷ Ibidem, p. 31.

²⁸ LUZÓN NOGUÉ, José Maria, [et al.] – **Velázquez. Esculturas para el Alcázar**. [Cat. da exposição] Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.

²⁹ PEVSNER, Nikolaus – **Academies of Art: Past and Present**. Cambridge: University Press, 1940, p. 140.

física.³⁰ Por essa razão, assistir-se-ia, no último quartel do século XVIII, à constituição de diversas colecções em instituições de ensino superior germânicas, começando em Göttingen (1767), seguindo-se Dresden (1784), Bonna (1819), Tübingen (1836), Leipzig (1840), Kiel (1841), Jena (1846), Heidelberg (1848) e Erlangen (1857). Noutros países, esta tendência teria que esperar até 1845, quando Oxford estabeleceu a sua própria colecção, antecedendo em 40 anos Cambridge, que só em 1884 inaugurou a sua própria mostra. Outras colecções universitárias que se formaram neste período noutros países comprovam claramente que estes laboratórios tiveram uma expressão limitada fora da Alemanha,³¹ salientando-se não obstante as colecções abertas no Mónaco (1869), em Praga (1873) e Lyon (1893).

Note-se, porém, que neste período todos os museus consagrados à Arqueologia, Belas-Artes, Arte Ornamental e Etnografia dependiam já de moldagens de gesso para complementar colecções permanentes. Esta mesma questão seria lembrada em 1875 por Luciano Cordeiro quando, a propósito Gliptoteca de Munique, refere: “Estes museus de gessos ou reproduções são muito usados na Alemanha, na Inglaterra, nos Estados Unidos, e em toda a parte onde se estuda e se presa seriamente a Arte. Quando não se possam ter os originaes que se tenham, ao menos as copias.”³² Por aqui se comprova que a diversificação e aumento da oferta de moldagens esteve associado ao estabelecimento de colecções nacionais de escultura clássica em Londres (1753), Paris (1793), Madrid (1819), Berlim (1828), Munique (1830), entre outros. A influência italiana continuou a exercer-se, até porque, em não poucos casos, estas mostras procediam de espólios adquiridos naquele país transalpino, sendo ampliadas por escavações arqueológicas efectuadas em territórios outrora integrados no Império Romano ou sob influência helénica.³³ Contudo, estas últimas anunciam uma inflexão no interesse pela arte clássica que a partir daqui passou a contactar directamente com a escultura grega, e que pela sua novidade se tornou, até ao final do século, no objecto preferencial de afeição tanto para arqueólogos como para artistas e historiadores.

³⁰ BAUER, Johannes. **Gipsabgußsammlungen an deutschsprachigen Universitäten: Eine Skizze ihrer Geschichte und Bedeutung.** In: BREDEKAMP, Horst; WERNER, Gabriele (org.), Jahrbuch für Universitätsgeschichte. Vol. 5 (2002), p. 117-132.

³¹ COLLIGNON, Maxime – **L’enseignement de L’Archeologie Classique et les Collections de moulages dans les Universités Allemandes.** Paris: Typographie Georges Chamerrot, 1882.

³² CORDEIRO, Luciano – **Thesouros D’Arte: Relançes d’um viajante.** Lisboa: [s.n.] 1875, p. 58-59.

³³ CAMPBELL, Gordon, ed. lit. – **The Grove Encyclopedia of Classical Art and Architecture.** Nova Iorque: Oxford University Press, 2006, vol. II, p. 607-609.

Deste modo, a perda do monopólio italiano na venda de modelos de gesso ocorreu quando uma rede coligada de museus sediados em diversas cidades europeias criou as suas próprias oficinas de moldagens de qualidade certificada, permitindo que a ampliação dos seus espólios se efectuasse por intermédio de permutas efectuadas entre si. Em grande medida, a autoridade que estas instituições adquiriram incidia no papel que tiveram como dinamizadoras das campanhas de moldagens de monumentos nacionais, e na relevância que alcançaram como importadores de modelos. Por esta via, estabeleceram-se como importantes centros de retalho para múltiplos adquiridos tanto em solo nacional como no estrangeiro. Estas entidades não só vieram substituir o papel usualmente reservado a formadores italianos itinerantes, como também se estabeleceram como os principais compradores de moldagens retirando assim a pressão outrora exercida pela lei da procura e da oferta, numa altura em que os clientes preferentes eram academias, diletantes e artistas.

Por outro lado, a demanda de reproduções de moldagens feita internacionalmente por escolas, institutos e museus industriais, a partir da década de 60, fomentou a emigração de formadores italianos para diversos países da Europa. Na antecâmara da *Era da reprodução mecânica*,³⁴ as especificidades deste mester fizeram do formador italiano não um mero artífice, mas sim um verdadeiro engenheiro de moldes. Por esta via assistir-se-ia à redefinição do estatuto profissional dos formadores italianos, que no final do século XVIII chegaram a praticar a venda ambulante em países como a Alemanha e Espanha.³⁵ O facto de as Academias passarem a ser compradores secundários de moldagens facilitou a quebra do vínculo que tradicionalmente unia os formadores às Belas-Artes, preparando a sua transição para o ensino artístico profissional. Um indicador desta mudança é-nos revelado pela diversificação dos repertórios de moldagens de gesso e pelo sucesso alcançado pelos objectos ornamentais exóticos. Interessa, por isso, salientar que o mesmo instrumento de precisão que possibilitara a democratização do cânone de beleza nas Academias de

³⁴ BENJAMIN, Walter – op. cit., p. 71-113.

³⁵ SCHREITER, Charlotte – “**Moulded from the best originals of Rome**”: **Eighteenth-Century Production and Trade of Plaster Casts after Antique Sculpture in Germany**. In: FREDERIKSEN, Rune; MARCHAND, Eckart, eds. – Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin: de Gruyter, 2010, p. 124; SABBATINI, Renzo – **Risorse Produttive e Imprenditorialità nell’ Appennino Tosco-Emiliano (XVII-XIX)**. In: Seminario permanente sulla storia dell’economia e dell’imprenditorialità nelle Alpi, 4. [S.l.]: [s.n.], 1997, p. 17-49; NEGRETE PLANO, Almudena – **La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**. Madrid: [s.n.], 2009. Tese de Doutoramento, apresentada à Facultad de Geografía e Historia da Universidade Complutense de Madrid, p. 85.

Belas-Artes fundadas no século XVIII virá a estar por trás do ataque mais feroz à ortodoxia clássica, porquanto os formadores e os fotógrafos vieram alimentar a cacofonia ornamental dos revivalismos.

Ainda que esta mudança de paradigma tenha contribuído para o aumento de moldagens exportadas de Itália, caucionou necessariamente o papel que os formadores locais de cidades como Roma, Nápoles ou Florença viriam a desempenhar na economia global. Em todo o caso, é justo reconhecer que esta crescente disponibilidade de reproduções de escultura clássica poucos contributos teria a prestar para as Academias de Belas-Artes, que já haviam, na generalidade, estabilizado as suas necessidades no século XVIII, e utilizavam como principal expediente para o seu abastecimento a aquisição de colecções pertencentes a artistas de renome estabelecidos nas principais cidades produtoras de modelos em Itália. O impacto que estas últimas teriam para artistas que nunca haviam viajado pela Península Itálica denuncia a dificuldade de se conseguir uma colecção completa de modelos de qualidade irrepreensível num único fornecedor italiano. Com efeito, julgamos que isto só tenha sido possível na oficina do Louvre, que chegaria a disponibilizar cerca 1500 modelos diferentes, justificando desse modo o estatuto que viria a alcançar como primeiro produtor mundial.³⁶ O South Kensington Museum, criado em 1852, foi um pouco mais longe vendendo não só os seus modelos (sendo formador Domenico Brucciani), mas também da restante rede de museus como o Museu Britânico (R. Reading), do Louvre (Desachy), Roma (Malpieri), Florença (Stiattesi), entre outros.³⁷ Com efeito, todos os museus onde se exibiam esculturas contavam com oficinas de reproduções certificadas que disseminavam múltiplos das obras mais celebradas, impulsionando por esta forma o bom gosto nos seus respectivos países. Num sentido afim, em Lisboa, a Academia de Belas-Artes agiu como fornecedor oficial do Museu de Belas-Artes e Arqueologia, do mesmo modo que a Real Academia de Bellas Artes de São Fernando, em Madrid, veio a fornecer modelos de estátua por toda a Espanha. Estes exemplos levam-nos a inferir que, apesar de, por vezes, estes museus lidarem com objectos científicos distintos, actuaram por complementaridade a nível nacional e internacional, interligando museus, escolas,

³⁶ RIONNET, Florence – **L’Atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)**. In: Rencontres internationales sur moulages 14-17 février 1997. Moulages. Éditions de l’université Montpellier II, 1999, p. 122.

³⁷ CONNOR, Peter – **Cast-collecting in the nineteenth century: scholarship, aesthetics, connoisseurship**. In: CLARKE, G. W. ed. lit. – Rediscovering Hellenism: The Hellenic inheritance and the English imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 214.

universidades, academias, etc. Esta rede integrada de produtores de moldagens veio retirar o monopólio de Itália nesta actividade, introduzir certificados de qualidade e vulgarizar o acesso a estes objectos.

Esta acessibilidade de modelos sem precedentes derrubou barreiras instituídas entre a estatuária e a escultura ornamental, entre a arquitectura e o restauro, entre originais e cópias; em suma, entre belas-artes e artes aplicadas. Isto permitiu que qualquer obra de arte fosse adaptada para um registo de arte ornamental e que, por sua vez, a arte ornamental se tornasse num auxiliar cenográfico para as mais altas composições artísticas, num período particularmente influenciado pelo rigor histórico. As exposições universais parecem ter tido um papel preponderante na afirmação da arte ornamental na segunda metade do século XIX. Foi nestes certames que saltaram para a ribalta os progressos técnicos alcançados na indústria de moldagens em gesso, cerâmica, metais, etc., e que aparece numa franca sinergia com estilos artísticos revivalistas.³⁸ Um testemunho particularmente vívido desta superabundância é-nos transmitido pelo visconde de Benalcanfor na sua viagem à Exposição Universal de Viena em 1873:

Em Munich, na Pinacotheca, nos frescos do Jardim Real, nas imitações dos edifícios gregos e romanos, na reprodução dos Propyleus de Athenas, nas columnatas jónicas, nos tympanos esculpidos, nas estatuas clássicas dos seus admiráveis museus em que estão representadas todas as escolas da Alemanha e da Italia, accentua-se conjunctamente com o cunho hellenico a curiosidade histórica, que não se limita a conservar os monumentos antigos, mas que os refaz pela intuição, pelo estudo e pelo gosto.

Luiz I da Baviera, rei artista como poucos, jurou a si mesmo dotar a capital do seu reino com edifícios destinados ao culto da arte, ou para melhor dizer, erigir Munich em escola e em museu, aonde Athenas, Roma, e a idade media e a renascença fossem representadas.(...)

Nas estações dos caminhos de ferro, em vez da pintura a cal ou cor de canário devida á brocha do primeiro caiador sertanejo, como acontece nas nossas, vêem-se frescos delicados, imitação das pinturas decorativas de Pompéa e de Herculanium por artistas de nome.³⁹

Note-se que foi da primeira Exposição Universal realizada em Londres no ano de 1851 que havia de nascer o South Kensington Museum, o que parece dar sentido à

³⁸ RICHARDS, Charles – **Industrial Art and the Museum**. Nova York: MacMilan, 1927, p. 8.

³⁹ BENALCANFOR, Visconde de – **Vienna e a exposição**. Lisboa: Typographia Progresso, 1873, p. 111-113.

ideia de que as colecções e museus de reproduções artísticas foram subprodutos destes eventos.⁴⁰ No mesmo sentido, foi na edição de 1867 que o director deste museu, Henry Cole, veio promover o primeiro pacto internacional para permutas de moldagens no ensino. A diversidade e transversalidade de contextos que viriam a enquadrar a exibição de modelos de gesso ilustra bem a sua versatilidade. Portugal apresentou as suas moldagens de monumentos nacionais na secção dedicada à “História do Trabalho”,⁴¹ ao passo que a França viria a submeter os modelos de Angkor Wat na secção de técnicas reprodutivas para a cópia de artefactos.⁴² Assim, nenhum destes conjuntos aparece integrado na secção dedicada ao ensino artístico, que oficialmente dera mote à celebração do pacto internacional para a permuta de moldagens. Todos estes contextos expositivos ajudam a aclarar o conceito associado aos museus de reproduções artísticas e a sua relação como as exposições universais. Em Viena, o Museum für Kunst und Industrie de Viena ganhou particular notoriedade na exposição ali realizada em 1873, da mesma maneira que o Musée de Sculpture Comparée veio a ocupar o lugar vago por um pavilhão da edição realizada em Paris no ano de 1878.⁴³ Por sua vez, o Musée des Échanges Internationaux⁴⁴ foi criado em Bruxelas para albergar o produto das permutas celebradas com outras nações no corolário da mostra realizada em 1885.⁴⁵

Diversos acontecimentos levaram à constituição das secções de reproduções artísticas em diferentes países. Um aspecto que parece distinguir esta nova concepção expositiva de outras que lhe precederam é que as esculturas clássicas que estiveram na base das primeiras mostras públicas de estatuária terão, na sua maioria, sido adquiridas por compra; com efeito, os museus de reproduções artísticas dependiam das campanhas de moldagens de monumentos nacionais, utilizando os modelos obtidos nestas últimas

⁴⁰ Repare-se que até a primeira colecção deste tipo que se estabeleceu no South Kensington Museum (Cast Court) partiu de um núcleo de moldagens exibido na Exposição Universal de Londres em 1851. Como mais à frente se verá, outras importantes colecções se estabeleceram em sincronização com estes importantes certames.

⁴¹ **Catalogue spécial de la section portugaise a l'Exposition Universelle de Paris en 1867.** Paris: Librairie Administrative de Paul Dupont, 1867, p. 388-389.

⁴² FALSER, Michael – **Krishna and the Plaster Cast Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period.** *Transcultural Studies*, N. 2 (2011) [Acedido a 15 de Jan. de 2014] Disponível na internet: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/view/9083/3101>

⁴³ ENLART, Camille – **Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadero.** Paris: Librairie Renouard, 1911, p. 6.

⁴⁴ Refira-se que à semelhança de outros Museus também este partiu da colecção de escultura comparada que era pertença da Academia de Belas-Artes local. (MONTENS, Valérie – **Les moulages des musées royaux d'art et d'histoire. Histoire de la collection et de l'atelier des reproductions en plâtre.** Bruxelles: Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2008, p. 78.)

⁴⁵ ANBA – Cota 18. **Livro de Actas da Academia Real de Belas Artes de Lisboa: 1883-1910.** Sessão de 23 de Junho de 1894.

como moeda de troca para a aquisição de outros modelos oriundos de outros países, permitindo assim a circulação pela Europa elementos decorativos góticos, mudéjares, renascentistas e maneiristas. Isto não significa que o principal suporte material destes museus fossem as permutas, mas sim que, do ponto de vista ideológico, este terá sido um importante ponto de apoio para as exposições permanentes inauguradas a partir de então. Percebe-se, aliás, que, contrariamente às colecções agremiadas em Academias, estas últimas são um elemento estruturante da indústria técnica que evoluíra com metodologias próprias em escolas e institutos industriais, beneficiando de apoios financeiros praticamente ilimitados por parte das estruturas de poder executivo com muitos recursos, como os Ministérios do Fomento, Obras Públicas e Indústria. Os melhoramentos alcançados neste sector resultavam de um investimento sem precedentes para tornar acessíveis reproduções de qualidade a operários fabris e às escolas profissionais.

Ocorre, porém, que as duas concepções que aqui demos conta (museus de belas-arts e museus de reproduções artísticas) não podem ser analisadas isoladamente, porque, em não raros casos, aparecem fundidas numa só mega estrutura que parte de colecções de estátuas agremiadas em Academias, evoluindo depois para novas missões didácticas que as colecções de moldagens foram chamadas a desempenhar.⁴⁶ Também neste domínio é interessante notar que um mesmo modelo poderia ser enquadrado em diferentes concepções de museu, verificando-se inclusivamente que, com a transformação da instituição legatária, ou a mudança de lugar da obra, o mesmo modelo acabava por assumir diferentes funções. Assim, apesar de ambas as concepções expositivas se organizarem em torno das obras mais celebradas em cada estilo artístico, verifica-se que diversas variantes interferem nas soluções encontradas por cada país, para as quais concorrem os interesses estratégicos que cada nação possui no que concerne às Artes, Arqueologia e Etnografia, a especificidade dos motivos ornamentais, e a relação de um país com suas colónias ultramarinas.

Olhando em retrospectiva, é particularmente evidente que os laboratórios de arqueologia clássica terão tido maior importância para a Alemanha do que para a

⁴⁶ Exemplos deste caso são o já mencionado Museu Internacional de Permutas de Bruxelas e a colecções da Academia de Artes de Berlim que em 1842 seria entregue aos museus da cidade, tendo posteriormente sido exibida no Neues Museum em 1855. Sobre esta última ver: SEDLARZ, Claudia – **Incorporating Antiquity – The Berlin Academy of Arts’ Plaster Cast Collection from 1786 until 1815: acquisition, use and interpretation.** In: Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin: De Gruyter, p. 211.

França, que investiu mais recursos nas colecções etnográficas.⁴⁷ Percebe-se, não obstante, que cada um destes museus se assume simultaneamente como depositário de uma cultura de matriz nacional e internacional, pelo que seria de particular interesse estudar-se o modo como cada país se adaptou a estas concepções e o papel que as permutas de modelos ocuparam na afirmação de um orgulho nacional e na definição de uma cultura global.

A saída dos modelos de gesso dos grandes museus terá ocorrido com a crescente afluência de obras originais para as suas colecções permanentes num momento em que os estilos artísticos do passado haviam já esgotado a sua importância como dinamizadores da indústria da arte. Esta alteração acompanhou igualmente uma mudança na função destas instituições que deixaram de ser extensões das aulas das Academias para se consagrarem como repositório de artefactos e da cultura. No que à produção artística diz respeito, verifica-se que este acontecimento está intimamente ligado à exaustão da arquitectura revivalista, mas também ao declínio da pintura de história e da estatuária.

O progressivo abandono da ornamentação na arte levou a que os museus de gessos aprofundassem a sua relação com outras expressões mais primitivas de arte. O Museu do Trocadero, fundado em 1879, foi, seguramente, o museu de escultura comparada que maior notoriedade alcançou e onde, por ventura, esta transição é mais evidente, porquanto a apologia da arte ornamental daria lugar a uma evocação de valores nativos onde a expressão arcaica de estilos artísticos como o românico era pela primeira vez dignificada.⁴⁸ Esta valorização das diferenças e a necessidade de se estabelecer um paralelo entre as várias expressões culturais determinou que muitas colecções públicas de moldagens criadas ou adaptadas no curso do século XX se viessem a denominar museus de escultura comparada.

Algumas delas terão mesmo servido, ainda que de forma inconsciente, para a exacerbar valores nacionalistas, ou até como instrumentos de propaganda do poder político. Um exemplo particularmente notável, e que merece atenção pelos recursos nele

⁴⁷ Sobre esta questão, refira-se que em Paris, tanto o Musée de Sculpture Comparée como o Musée d'Ethnographie se achavam instalados no palácio do Trocadero.

⁴⁸ O arquitecto Viollet le Duc, grande mentor do Musée de Sculpture Comparée, procurou com esta iniciativa pôr em paralelo a Arte Antiga e a Medieval para assim demonstrar que a segunda nada era inferior à primeira. (ENLART, Camille; ROUSSEL, Jules Adolphe Napoléon – **Catalogue général du Musée de sculpture comparée au palais du Trocadéro (moulages)**. Paris: A. Picard et fils, 1910, p. VI.)

empregues, é o Museo della Civiltà Romana, que teve origem numa mostra desenvolvida em 1937 pelo governo de Benito Mussolini, para promover a unificação cultural de um país que apenas se agrupara política e administrativamente em 1870. Nela não houve a preocupação de colocar reproduções das mais excelsas produções artísticas do Império Romano, mas sim de objectos que qualificavam e explicavam esta unidade cultural, compreendendo lápides, maquetas, esculturas, etc. É provável que este exemplo tenha marcado outras mostras que a partir de então se organizaram, mesmo em países que não estavam sob dominação de regimes políticos totalitários. De facto, verifica-se que em Paris as moldagens provenientes de países estrangeiros que existiam no Museu do Trocadero seriam removidas em 1948 para Lyon, tendo em vista a criação de um patriótico Museu dos Monumentos Franceses.⁴⁹

⁴⁹ ÉTIENNE, Roland – **Le nouveau musée de moulages de l'Université de Lyon II**. In: Actes de colloque international du 10-12 avril 1987. Le Moulage. Paris: La Documentation Française, 1988, p. 224.

2. O impacto das exposições universais na circulação de moldagens em gesso

A importância que as exposições universais teriam na orientação das políticas de fomento do governo português intui-se pela profusão de análises e relatórios executados nestes certames e pela permanente menção dos seus resultados noutros exames críticos. Ainda que nem todas as reformas ao ensino estejam relacionadas com estes eventos, parece evidente que a valorização do ensino artístico em Portugal tenha igualmente beneficiado da pressão exercida sobre os governos para integrarem este tema na agenda de desenvolvimento industrial. Existe, não obstante, a percepção de que apenas a agricultura, transportes e indústria mereceram investimento neste período, verificando-se, não raras vezes, que, os desenvolvimentos alcançados noutras áreas são conjunturais, resultando de uma necessidade de estimular sectores afins a estes primeiros ou, por outro lado, arrastados pelos avanços alcançados por outras nações mais evoluídas. Assim, estas exposições internacionais terão servido para apresentar aos estadistas e políticos os sucessos ou fracassos dos investimentos feitos na economia, o que, de sobremaneira, justifica que muitos incrementos reformistas apareçam sincronizados com estes certames, a começar pelos institutos industriais de Lisboa e Porto, criados em 1852. Inicialmente, quaisquer progressos no ensino esbarravam em fortes entraves legais, pelo que, no rescaldo da Exposição Universal de Londres em 1851, Fontes Pereira de Melo viria chamar a atenção:

Os produtos, exemplares e modelos, que em toda a parte são admitidos para servirem de padrões de imitação e de estímulo para todas as indústrias, não podem entrar no nosso país; e, quando entram, é através de mil dificuldades, ou porque não temos regras que regulem a sua entrada, ou porque as temos tão mesquinhas e tão subordinadas ao arbitrio, que tornam umas especie de graça e de mercê o que deveria ser um direito commum e igual para todos.⁵⁰

Folheando os sucessivos regulamentos destas exposições, comprova-se que diversos enquadramentos poderiam justificar a apresentação de modelos e moldagens. A exposição de 1855 consignava no grupo 70 a possibilidade de se exporem mobílias e

⁵⁰ Missiva datada de 6 de Maio de 1852 que surge transcrita em anexo. (CONSELHO GERAL DE ALFANDEGAS – **Relatório dos trabalhos desempenhados no anno de 1879**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881, p. 127.)

ornatos, modas, desenho industrial, imprensa e música.⁵¹ Mesmo dentro deste grupo, as moldagens poderiam figurar em três classes distintas, consoante a utilização que delas se fizesse. Na 24.^a classe, dedicada a “objectos de ornato ou mobília de madeira e matérias modeladas”, poderíamos encontrar esculturas e ornatos de pedra, mas também outras massas moldadas e objectos de ornato de gesso. Na classe seguinte (25.^a), concorriam objectos dedicados à “Stéréotomia e plástica”, exibindo-se na 5.^a secção diversos instrumentos para a execução das matrizes das moldagens e acessórios utilizados na reprodução de peças anatómicas e membros artificiais. A 6.^a secção da 26.^a classe era dedicada exclusivamente a moldagens e estampagens, providenciando toda a espécie de material e instrumentos para a execução das peças mais difíceis, desde moldes de gesso e gelatina, cobrindo também as mais modernas técnicas de moldar metais, massas cerâmicas e vidro. Por aqui se veria que as estátuas, baixos-relevos e ornamentos de gesso moldado possuíam o mesmo estatuto que os restantes produtos fabricados por intermédio de técnicas reprodutivas como as galvanoplastias, os clichés e outros derivados da indústria da estampagem.⁵² Esta abundância de reproduções seria narrada por Carlos Augusto Pinto Ferreira na Exposição Universal de 1862:

Em fundição de bronze a casa commercial, dirigida por F. Barbedienne (Boulevard Poissonière), foi quem apresentou maior quantidade de pequenas estatuetas e de melhor trabalho, reproduzindo grupos e estatuas dos melhores auctores, tanto antigos como modernos, os quaes são copias dos originaes que existem nos differentes museus de esculptura de Roma, do Louvre, museu britannico e museu real de Berlin.

A collecção compõe-se de mais de 300 copias, das quaes a maior parte são fundidas em seis e oito grandezas differentes, como, por exemplo, a estatua de Diana, de Gabies, a qual começa por metade da grandeza natural, custando 700 francos, e acaba na grandeza de um decimo custando apenas 35 francos.⁵³

Na segunda metade do século XIX, o ênfase posto na qualidade dos modelos, estava em sintonia com os progressos tecnológicos alcançados na indústria de fundições, correspondendo igualmente às exigências impostas por um público mais ilustrado e numeroso, ainda que não necessariamente mais requintado. Por esta via, as reproduções disponibilizadas em diferentes tamanhos e materiais rapidamente

⁵¹ **Documentos oficiais da Comissão Central Portuguesa para a Exposição Universal de 1855 e sistema de classificação.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1854, p. 97.

⁵² *Ibidem*, p. 112-114.

⁵³ **COMISSÃO DOS ARTISTAS DE LISBOA – Relatório da Comissão dos Artistas de Lisboa ácerca da Exposição Internacional de Londres em 1862.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1863, p. 81.

suplantaram outras réplicas de fraca qualidade mimética, que se produziram no século XVIII em ateliês como o de John Cheere ou mesmo na Real Fábrica de Louça ao Rato. Refira-se, a este propósito, que, já antes, um dos argumentos que havia presidido ao estabelecimento da oficina de moldagens no Louvre, em 1794, fora a necessidade de melhorar as cópias fornecidas localmente.⁵⁴ Rapidamente esta ideia se propagou a outros países onde todos os fornecedores governamentais de museus passaram a disseminar cópias certificadas, elevando, desta forma, os parâmetros de qualidade das reproduções vendidas em toda a Europa. A utilização de selos de proveniência provou ser particularmente proveitosa para prevenir problemas decorrentes da utilização de formadores ou intermediários pouco escrupulosos que faziam circular modelos gastos, deteriorados e de fraca qualidade material. Anteriormente, para prevenir este tipo de situações, era imprescindível o acompanhamento da encomenda desde a execução, evitando assim que fossem remetidas obras com defeito, ou até que o seu acondicionamento e embalagem fossem mal efectuados.

A abundância de reproduções trouxe consigo uma certa desconsideração de obras consagradas, antigas ou modernas, que esvaziadas de sentido estético e integradas em contextos decorativos de gosto duvidoso, chegavam a pôr em causa o valor que se reconhecia nos originais. Impressionado com os resultados alcançados pela técnica, Carlos Augusto Pinto Ferreira não deixa de exprimir o seu deslumbramento por este fenómeno atípico:

O bronzado que os francezes dão sobre o ferro illude perfeitamente, e como as estatuas, vasos e ornamentos em ferro custam muito menos do que feitos em mármore ou bronze, por isso estão sendo muito empregadas nas decorações de edifícios, jardins, etc., chegando mesmo a pintarem as estatuas para imitarem a pedra. Ultimamente tem-se chegado a construir templos de architectura gothica quasi todos de ferro, que se presta admiravelmente para construcções d'este género, sendo as próprias estatuas dos santos que guarnecem o exterior do edificio igualmente feitas d'este metal.⁵⁵

Por paradoxo, não podemos deixar de lembrar que este *pastiche* estava mais próximo do ideário escultura da clássica porquando as coloridas estátuas gregas procuravam celebrar a vida ao passo que a imagem que delas se criou no Neoclassismo,

⁵⁴ RIONNET, Florence – **L'Atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)**. In: Rencontres internationales sur moulages 14-17 février 1997. Éditions de l'Université Montpellier II, 1999, p. 121.

⁵⁵ COMISSÃO DOS ARTISTAS DE LISBOA – op. cit., p. 81.

nos trouxe uma poética da evocação morte na brancura alva do mármore. Em todo o caso, esta euforia das moldagens acarretou consigo uma desvirtuação dos grandes ícones da escultura intemporal que, depois de descontextualizados na escala e colocação, sucumbiriam ao anonimato da superabundância. Assim, a outra face desta massificação da imagem era a ameaça ao conceito de autoria, verificando-se que o protagonismo outrora alcançado pelos escultores se esbateria em face de outros fornecedores de imagens, como formadores, fundidores e ornamentistas.

A produção contemporânea foi particularmente afectada por esta massificação da imagem, já que todos os géneros eram postos em plano de igualdade nas exposições universais, o que terá levado artistas consagrados a adaptarem-se a estas condicionantes, disponibilizando eles próprios séries numeradas dos seus trabalhos.⁵⁶ Uma das primeiras vítimas deste paradigma terá sido o estatuário francês Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875), cuja oficina de venda de múltiplos continuou a laborar depois da sua morte, tendo inclusivamente exposto na Exposição Universal de Paris em 1878.⁵⁷ O escândalo da sobremoldagem que sobreveio à *Idade de Bronze* de Auguste Rodin, em 1877, é apenas o epítome de uma crise de valores na arte, onde o ornamental, o *Kitsch*, o *pastiche* e o decalque substituíram a produção original, aproveitando uma disponibilidade sem precedentes de meios de reprodução técnica.

Alguns visitantes portugueses, como o visconde de Benalcanfor, deixaram-nos interessantes réplicas desta mundividência nas descrições da edição realizada em Viena da Áustria em 1873:

Bastará afirmar que n'aquelle recinto está reunido quanto a imaginação dos artistas de maior fama, tendo por auxiliares a sciencia e a pericia industrial, inventou modernamente para ornato não só dos palácios mais esplendidos, mas também das habitações mais modestas — se bem que menos confortaveis — dos nossos dias!

E tão verdadeiro é o asserto, com que fechámos o período anterior, que a par de objectos, para comprar um dos quaes é necessário dispendir muitas vezes quantias

⁵⁶ Este problema já era sentido no último quartel do século XVIII. Cite-se, a título de exemplo, o esfolado executado em 1767 por Jean-Antoine Houdon, que, ao ganhar fama instantânea, obrigaria o próprio escultor a executar versões reduzidas da obra perante a afirmação de um mercado de cópias que não só punham em causa a qualidade da obra original como também exploravam o esforço inventivo alheio (POULET, Anne L.; SCHERF, Guilherm – **Jean Antoine Houdon: sculptor of the Enlightenment**. Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. 67).

⁵⁷ Vd. “Art and Property” na obra de Anne Wagner (WAGNER, Anne Middleton – **Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire**. Londres: Yale University Press / New Haven & London, 1989, p. 175-207.)

avultadas, há alli outros igualmente bellos na forma, mas que pela sua barateza estão ao alcance das classes remediadas.

Fructo da alliança da arte, que não esquece a nobreza das suas tradições, com as tendências democráticas do tempo em que vivemos, as imitações de bronze, de baratas que são, podem ser possuídas por toda a gente, sem estragarem o gosto, nem envergonharem os bons modelos, de que são cópia exacta.

Pelo contrário, taes imitações propagam as formas artísticas, popularisam o bello, divulgam-no pelos dois hemisférios quasi tão rapidamente, como os aparelhos da electricidade transmittem e vulgarisam os acontecimentos até ás regiões mais affastadas.⁵⁸

Esta disponibilidade de modelos e moldagens foi igualmente estimulada por estilos architectónicos profusamente ornamentados associados aos revivalismos que tomavam por empréstimo soluções decorativas do passado para os utilizarem em composições modernas. Esta demanda por objectos exóticos tornou a cultura europeia mais receptiva à introdução de novos repertórios procedentes de culturas orientais, ainda que estas não se exprimissem nos mesmos formatos e materiais:

É preciso não esquecer nunca que os japonezes não moldam os seus objectos de arte pelas tradições clássicas da arte grega e romana, que entraram tão largamente no espolio que nos legou a antiguidade, e constituem o fundo principal das manifestações estheticas do génio europeu. (...)

Ao passo que nós imitamos servilmente as artes gregas e romanas nos edifícios, nas decorações, e nos moveis, a ponto de despresarmos a inspiração propria, o Japão inspira-se de si mesmo, das suas tendências e do seu carácter, e faz reflectir nos seus productos a independência nativa dos seus artistas.⁵⁹

A estrutura orgânica das exposições universais ter-se-á estabilizado a partir da década de 60,⁶⁰ verificando-se inclusivamente que os temas que davam mote a cada edição seguiram sempre uma linha dominante de aforismos alusivos a uma ideia de progresso. O lema para a exposição de 1873 era “Cultura e a Educação”, tendo o Museum für Kunst und Industrie de Viena ilustrado os grandes avanços alcançados

⁵⁸ BENALCANFOR, Visconde de – op. cit., p. 228-229.

⁵⁹ BENALCANFOR, Visconde de – op. cit., p. 329.

⁶⁰ NUNES, Maria Helena Duarte Souto – **Arte, Tecnologia e Espectáculo: Portugal nas grandes Exposições, 1851-1900**. Lisboa: [s.n.], 1999. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Nova Lisboa, p. 102.

neste domínio pela Áustria. Este museu, que empregava, tanto quanto possível, reproduções de objectos de arte, veio traçar definitivamente a separação entre o que era objecto das Belas-Artes e o que era do domínio das Artes Aplicadas. Os benefícios associados a esta opção prendem-se não só com os custos de aquisição, mas também com o modelo de desenvolvimento sustentável que se procurava promover. A ênfase posta nas reproduções levou à valorização das oficinas de moldagens como instrumentos estratégicos de ampliação da colecção permanente por via de permutas de modelos, mas igualmente pelo retorno económico proveniente das vendas de moldagens.

A importância que as oficinas de moldagens teriam no desenvolvimento sustentável dos museus de artes industriais parece ter surgido a partir daqui.⁶¹ Neste caso em concreto, a acção mais determinante do museu austríaco exercia-se pela disseminação de modelos de gesso por escolas de todas as províncias da Áustria e Alemanha além de outros países da Europa.⁶² Um dos indicadores do sucesso alcançado pelas oficinas de reproduções germânicas vem-nos justamente dos diversos prémios acumulados em exposições universais.⁶³

Na Exposição Universal de 1873, todos os países seriam convidados a exhibir os resultados das suas políticas educativas consagrando-se o 12.º grupo aos produtos das artes gráficas e desenhos industriais. Por sua vez, a secção 22 serviria para tornar patente a influência exercida no ensino pelos museus de belas-artes aplicados às indústrias, demonstrando de que modo as belas-artes poderiam elevar o gosto das produções fabris.⁶⁴ Para esse efeito, citava-se o South Kensington Museum como modelo, aludindo-se a outras instituições similares que entretanto se haviam criado em Viena, Berlim, Lyon e Moscovo. Uma outra alínea constante no 24.º grupo desafiava

⁶¹ Sobre a Indústria da formação de moldes Vasconcelos escreveria: “O atelier de formação (moldagem de gessos) tem sido de uma actividade que faz a maior honra ao Museu Austríaco; as suas reproduções, espalhadas por toda a Europa, têm levado os modelos mais perfeitos da arte às escolas, às aldeias e às oficinas mais humildes da monarchia” (VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 107).

⁶² Cf. BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre alguns estabelecimentos de instrucção e escolas de desenho industrial em Italia, Alemanha e França e na Exposição de Turim de 1884**. Lisboa: Imprensa Nacional, p.7.

⁶³ VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 96.

⁶⁴ O programa da Exposição refere explicitamente: “Exposição dos museus de bellas artes applicados á industria. O objecto d’este grupo é mostrar por que meios os museus modernos de bellas artes applicados á indústria tendem a melhorar o gosto público, a espalhar e generalisar a instrucção artística.” (**Exposição Universal de Vienna de Austria em 1873: programma**. [Lisboa]: Imprensa Nacional, 1872, p. 3.)

diletantes e coleccionadores a exhibirem outros objectos de interesse que não estivessem habitualmente acessíveis ao grande público, contribuindo desta forma para “inspirar idéas novas aos artistas industriaes.”⁶⁵

O favorecimento que Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) havia de dar à concepção germânica em detrimento da prevalecente visão inglesa está seguramente relacionada com a aproximação do historiador à cultura alemã, nos tempos em que cursara os estudos secundários em Hamburgo.⁶⁶ Assim, as críticas que veio a tecer ao rumo seguido por Portugal na afronta ao ensino profissional não são desprovidas de facciosismo, e até de preconceito pessoal. Não obstante, é justo reconhecer que a presença portuguesa em certames internacionais foi sempre relativamente modesta podendo mesmo admitir-se que as representações das artes aplicadas nas exposições universais, foram particularmente miserabilistas no período em que este ramo de ensino era tutelado pela Academia de Belas-Artes de Lisboa.

Muitos dos avanços alcançados nesta área estão indirectamente associados ao desenvolvimento de rede de comboios, que mais do que qualquer outro meio de transporte, veio facilitar a circulação do conhecimento entre as principais capitais europeias mas também a acesso destas a outros aglomerados urbanos de média dimensão situados em regiões periféricas. O avanço do progresso não deixava porém de levantar alguns perigos e a esse propósito, em 1864, o marquês de Sousa Holstein (1838-1878) vem alertar para a necessidade de se disponibilizar uma verba para aquisição de objectos de arte:

Non convem / porem addiar a conceção das / somas necessarias p.^a este fim, / porque o estabelecimento dos ca-/minhos de ferro deve trazer para Por-/tugal grande numero d’estrang-/geiros, as provincias serão mais / facilm.te visitadas e os objectos d’-arte ali existentes, ou serão ex-/portados ou subirão de valor. / Lembro também que não há no / nosso paiz Leis que prohibao / a exportação d’objectos de arte.⁶⁷

⁶⁵ **Exposição Universal de Vienna de Austria em 1873: programma.** [Lisboa]: Imprensa Nacional, 1872, p. 3.

⁶⁶ RODRIGUES, Sofia Leal – **Joaquim de Vasconcelos: o desenho e as indústrias artísticas.** Lisboa: [s.n.] 2001. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; LEANDRO, Sandra – **Joaquim de Vasconcelos: Historiador, crítico de arte e museólogo.** Lisboa: [s.n.], 2008. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

⁶⁷ ANBA – MNAA, SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 6 V.º.

Por outro lado, convém não esquecer que a ligação de Lisboa a Vila Nova de Gaia permitiria a partir 1863 um acesso mais rápido a Coimbra, facilitando por esta via os trabalhos de moldagens de gesso que seriam remetidas às exposições universais de 1867 e 1889. Também por esta via se terá estimulado a demanda por moldagens de gesso não só porque estas ligações facilitaram o acesso a repertórios de monumentos existentes em localidades interiores, mas sobretudo porque veio agilizar a implantação escolas profissionais em todas as capitais de distrito, que, por sua vez, vieram a demandar modelos. Ainda a propósito deste assunto, saliente-se que a ligação a Espanha por comboio facilitou igualmente a permuta de diversos objectos artísticos e livros entre as duas nações entre 1870 e 1871.⁶⁸

Esta conjuntura permitiu que nas escolas fundadas em 1884 se encontrassem modelos de gesso oriundos de oficinas premiadas nas exposições universais quando apenas 30 anos antes a própria Academia de Belas-Artes de Lisboa se debatia com sérias dificuldades, dada a escassez de modelos de estátuas clássicas que em toda a parte se conheciam e disponibilizavam.⁶⁹ O director do agrupamento de escolas que nesse momento se criou foi então destacado para visitar a Exposição Universal de Turim, aproveitando o périplo para visitar outras capitais europeias. Visitou os recém-criados museus em Viena e Berlim e notou que nestas adaptações do exemplo de South Kensington se utilizavam, tanto quanto possível, reproduções para substituir os objectos originais.⁷⁰

⁶⁸ FERNÁNDEZ DE LOS RIOS, Angel – **Mi mision en Portugal: anales de ayer para la enseñanza de mañana**. Lisboa: Bertrand, 1876, p. 628.

⁶⁹ Em 1892 a escola Marquês de Pombal que estava afecta a esta circunscrição contava com 52 moldagens de Monumentos Portugueses, e 785 modelos procedentes, na sua maioria do estrangeiro. (LEITÃO, Carlos Adolfo Marques – **Eschola Industrial Marquez de Pombal: o seu estado actual e notícia do movimento escolar no anno lectivo de 1891-1892**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1899, p.10.)

⁷⁰ Cf. BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre alguns estabelecimentos de instrução e escolas de desenho industrial em Italia, Alemanha e França e na Exposição de Turim de 1884**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1884, p.7.

3. O antes e o de depois do marquês de Sousa Holstein

O primeiro registro de envolvimento da família Sousa Holstein com o ensino artístico remonta a 1790, quando, por intervenção do embaixador D. Alexandre (1751-1803), se restabeleceu uma Academia de Belas-Artes que outrora existira em Roma.⁷¹ Para esse efeito, contrataram-se novos professores, compraram-se gessos e procurou-se um edifício mais condigno para acolher os pensionistas que já se encontravam na cidade.⁷² Paralisada pelas invasões francesas aos Estados Pontifícios, em 1798, ainda lhe foi dado novo alento em 1802, quando D. Alexandre leva para Roma o pintor Máximo Paulino dos Reis (1781-1866).⁷³ Com a morte do embaixador no ano seguinte, a instituição não tardaria em ser desmantelada em 1805, e só por intervenção do seu filho, D. Pedro de Sousa Holstein,⁷⁴ se conseguiu manter na capital o artista pensionado e transferir Giovanni Gherardo de Rossi para o Instituto Portoghese di Santo' Antonio. A partir daqui, esta última instituição passou a acomodar os pensionistas de Belas-Artes que para ali eram enviados de Portugal.

O percurso de vida dos alunos da extinta academia comprova, de diversas maneiras, que as invasões francesas ocasionaram um retrocesso de muitos êxitos alcançados ao longo do reinado de D. Maria I (1734-1816). O pintor Vieira Portuense terá falecido logo em 1805, com apenas 39 anos; pior sorte estaria porventura reservada a seus colegas que, depois de vexados por franceses, ingleses, absolutistas e liberais, terminariam os seus dias perseguidos por motivos políticos, falecendo muitos deles na mais cruel indigência.⁷⁵ A instabilidade política que sobreveio à guerra teve consequências particularmente evidentes no abrandamento de encargos régios, bem como na alteração do paradigma da encomenda. Também o corte de receitas da coroa portuguesa, que adveio da independência do Brasil em 1822, terá piorado esta situação. Por outro lado, a entrada massiva no mercado antiquário de objectos provenientes da extinção das ordens religiosas masculinas, em 1834, contribuiu para agudizar este clima

⁷¹ AAPSSR – Livro 16 [p. 125 - 136]: “Cópia da Memória enviada / ao Min.º dos Negócios Estrangeiros / sobre restabelecimento de huma / Academia de Bellas Artes em Roma”. Datada de 20 de Março de 1806.

⁷² MARTINS, F.A. Oliveira – *A Academia Portuguesa de Belas-Artes em Roma*. Lisboa: Separata Ocidente, Vol. XVIII (1942), p. 390-392.

⁷³ PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Pintores e Escultores*. 4.ª ed. actualizada, vol. V. Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2000, p. 36.

⁷⁴ AAPSSR – Livro 16 [p. 7]: *O Príncipe Regente participa que a De Rossi que lhe concede uma pensão por serviços prestados à Corte*. Datada de 11 de Setembro de 1805.

⁷⁵ FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*. 3.ª ed. Lisboa: Bertrand, 1990, vol. I, p. 222.

recessivo. De facto, ao condicionar a disponibilidade económica do clero e da nobreza, sem que a ascendente burguesia liberal compensasse esta súbita redução de comissões, diversos artistas deixaram de ter uma forma consistente de subsistência.

No corolário desta sucessão de acontecimentos, a geração de ouro de artistas portugueses que haviam viajado para Roma terminaria os seus dias em condições pouco dignas. Em 1834, o pintor Arcangelo Fuschini morreria na pobreza, e dois anos volvidos a mesma fatalidade estaria reservada ao gravador José da Cunha Taborda.⁷⁶ Por sua vez, o pintor Domingos Sequeira exilar-se-ia em Roma, falecendo em 1837 sem nunca saber que fora agraciado com o título de director honorário da recém-fundada Academia de Belas-Artes de Lisboa.⁷⁷ Uma outra vítima desta sequência trágica foi João José Aguiar (1769-1841), o único escultor que em sentido estrito poderá ser enquadrado no estilo neoclássico, sucumbiu à loucura, falecendo em 1841. Por último, e ainda que sem ter estanciado em Roma, é digno de menção que Francisco de Assis Rodrigues, herdeiro da cátedra de escultura, fora ele próprio acossado pelas suas ligações miguelistas em 1833, conseguindo posteriormente um indulto que lhe havia de lhe permitir o regresso ao seu posto de trabalho.⁷⁸

Assim se criaram duas Academias de Belas-Artes órfãs de referências; nascidas de uma convergência de novos desígnios do Liberalismo, aos quais não seria alheia a necessidade de centralizar recursos, reduzir a despesa pública e criar um sucedâneo para o espaço físico e mental que vagara com a extinção das ordens religiosas. Esta questão estrutural enuncia à partida uma diferença de base, em face de outras instituições homólogas criadas na segunda metade do século XVIII, em pleno fulgor do Iluminismo, como redutos do “Belo”. O extinto convento que veio a acomodar a academia lisboeta não só conspirava contra o ensino, mas também contra a conservação do espólio de pinturas que lá se veio a depositar oriundo das dissolutas ordens monásticas. Neste quadro de dificuldades, a sua pertinência foi frequentemente posta em causa por diversas instâncias, demonstrando esta sucessão de acontecimentos que a instituição que

⁷⁶ **Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa.** Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1843, p. 1.

⁷⁷ FRANÇA, José-Augusto – op. cit., p. 222.

⁷⁸ MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico.** *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.* N.º 16 (2014), [no prelo].

foi recorrentemente apontada como responsável pelo arranque tardio das políticas de fomento na arte era, ela própria, vítima de um arranque desvalido.⁷⁹

Este contexto permitiu a afirmação de figuras mais obscuras na cena artística nacional que conseguiram impor-se graças a uma apurada sensibilidade política. O gravador Silva Oeirense (1797-1868) foi seguramente aquele que mais se evidenciou neste caso, alcançando um peculiar estatuto de “pensionista viajante”, que não só lhe concedia o salário mais elevado entre todos os funcionários, como o isentava de qualquer obrigação.⁸⁰ Saliente-se, por isso, que esta benesse foi concedida no mesmo ano em que o pintor José da Cunha Taborda falecia na maior das indigências. Neste jogo de vencedores e vencidos, o estado de graça do igualmente pintor António Manuel da Fonseca (1796-1890) começou a desenhar-se no seu primeiro pensionato em Roma, onde se reporta ter segurado o Instituto Português de Santo António para a facção liberal. Esta prova de lealdade poderá ter pesado numa disputa travada com o restante corpo académico em 1841, estando em causa a posse de uma cópia da *Transfiguração*, de Rafael, que o pintor executara na qualidade de pensionista do estado.⁸¹ A pensão que lhe fora arbitrada deveria servir os interesses da instituição, que não só ampliava a sua colecção de pinturas como também contava com um intermediário de confiança para adquirir a tão necessitada colecção de modelos de estátuas de gesso. No final, nem uma coisa nem outra foi alcançada, e para a instituição ficou somente a factura de modelos de utilidade dúbia que mestre Fonseca adquirira para a sua aula.⁸² No mesmo sentido, as regras pouco claras nos concursos para a admissão a pensionatos artísticos permitiriam posteriormente que o mesmo professor manobrasse o concurso que, em 1844, seleccionaria seu filho, Tomás da Fonseca (1822-1894), para viajar para a Alemanha a expensas do governo.⁸³

⁷⁹ Joaquim de Vasconcelos foi a voz mais crítica à actuação da Academia chegando mesmo a advogar o seu encerramento.

⁸⁰ ALDEMIRA, Varela – **Um ano trágico. Lisboa em 1836: a propósito do centenário da Academia de Belas Artes**. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937, p. 214.

⁸¹ Cf. DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português: Cinco Artistas desenham em Sintra**. Lisboa: [s.n.] 2006. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. II, p. 408.

⁸² ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1845: **Réplica da Academia ao informe de António Manuel da Fonseca sobre a pintura A Transfiguração**. Datada de 29 de Abril de 1841.

⁸³ Cf. LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910)**. Lisboa: Colibri, 2007, p. 167-168.

Este último exemplo vem comprovar que, em vez de se enviarem para o estrangeiro alunos de reconhecido mérito académico dos cursos superiores de Pintura, Arquitectura e Escultura, tal como determinavam os estatutos,⁸⁴ apenas se pensionou no estrangeiro professores empenhados em impulsionar seus negócios particulares e de seus filhos. Esta prática parece justificar que estas subvenções apenas fossem concedidas a pintores. Paradoxalmente, nenhuma das figuras que o governo veio a subsidiar proporcionou uma renovação, em tempo útil da envelhecida e desactualizada geração de professores. Esta lacuna formativa seria particularmente evidente na geração de artistas românticos que foi posteriormente admitida nos cargos de docência, como por exemplo Tomás da Anunciação (1852), Cristino da Silva (1859) e Vítor Bastos (1860), excluindo-se somente Francisco Metrass (1855), que havia estanciado na Alemanha a suas próprias expensas — esforço que, em todo o caso, seria frustrado pela sua morte precoce em 1860. Este tipo de situações anómalas acentuou o desfasamento do país em relação a outras nações com maior tradição artística porque não era espectável que pintores autodidactas pudessem, por si sós, reverter esta cadeia de acontecimentos. Os concursos para o provimento de postos de professorado estiveram igualmente envoltos em polémica. Mais uma vez, um diploma de pintura não era um fim em si mesmo, como se veio a comprovar pelos exemplos do escultor Vítor Bastos e do arquitecto Tomás da Fonseca, admitidos respectivamente como docentes de Escultura em 1860 e Desenho Ornamental em 1868.

Na continuação desta tendência dolosa para os interesses do país, comprova-se que também os pensionatos dos pintores Marciano Henriques da Silva, em 1857, e Miguel Ângelo Lupi, em 1859, perpetuam as falhas deste sistema, uma vez que nenhum dos dois obteve a sua bolsa de estudo por intermédio de concurso público. A harmonização com práticas internacionais, no que concerne ao regime de concessão de pensões fora de Portugal, só ocorreria com o empossamento do marquês de Sousa Holstein no cargo de vice-inspector da Academia de Belas-Artes de Lisboa, em 1862. Nesse ano, o governo viria a lembrar o dever dos dois pintores, que nesse momento estanciavam em Roma, de prestar contas dos seus avanços à instituição académica.⁸⁵ De

⁸⁴ **Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa.** Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1843, p. 28.

⁸⁵ Determinado em reformar o sistema de atribuição de pensões no estrangeiro, o Ministério do Reino virá depois disto, em Março de 1863, lembrar sobre a importância de se enviarem três estudantes de belas-arts para Roma, para que estes assegurassem a substituição do corpo docente da Academia. (AAPSSR – Caixa 28 (Academia das Belas Artes e pensionistas do estado), maço 2, doc. 15: “**Sobre o dever dos**

facto, ninguém se havia lembrado que tanto Marciano Henriques da Silva como Miguel Ângelo Lupi estavam obrigados a remeter para Lisboa obras da sua invenção ou cópias, como determinava o artigo 110 dos estatutos da instituição.⁸⁶ Uma solução de compromisso parece ter sido alcançada por intermédio de uma doação voluntária, em 1864, de três pinturas, que assim terão ingressado na colecção da academia.⁸⁷ A partir daqui não só os pensionatos passaram a estar regulamentados, como passaram a estar cobertos os principais géneros artísticos, verificando-se, aliás, que este nível superior de formação se estabeleceu como um pré-requisito para a admissão aos cargos de docência.

É possível que esta mudança de gestão não tenha sido pacífica, registando-se alguns episódios particularmente dramáticos, como aquele que sobreveio à recusa de Cristino da Silva em leccionar Desenho de Ornato, e que culminaria com o seu afastamento da Aula de Pintura de Paisagem.⁸⁸ A cumplicidade da tutela na implementação de algumas medidas e a apreciação global dos sucessos alcançados ao longo da inspecção de Sousa Holstein sugerem que o marquês tivesse recebido um mandato semelhante ao que, em 1884, viria a ser confiado a Fonseca Benevides: implementar o ensino artístico industrial. Segundo Paula Mesquita dos Santos, o sentido de missão de Holstein compeliu-o a abdicar do seu salário,⁸⁹ relato particularmente credível, já que também em 1867 se terá solicitado ao governo que empregasse a verba, que lhe fora destinada para viajar à Exposição Universal de Paris, para subvencionar conservadores de arte em países estrangeiros.⁹⁰ Curiosamente, o seu empossamento em 1862 ocorreu no preciso momento em que a instituição era apadrinhada pelo Rei D. Fernando II, passando a denominar-se Real Academia de Belas-Artes de Lisboa. Esta mudança coincidiria igualmente com o fulgurante sucesso alcançado pelo South Kensington Museum na Exposição Universal de Londres, instituição que veio impor-se como referência mundial para o ensino profissional artístico. Pelo seu paradigma, esta

artistas Lupi e Marciano H. da Silva mandarem trabalhos para a Ac. das Bellas Artes, de Lisboa". Datado de 24 de Outubro de 1862; LISBOA, Maria Helena – Ibidem, p. 164.)

⁸⁶ **Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa**. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1843, p. 28.

⁸⁷ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: "**Relatório acerca do estado d'Academia Real das Bellas-Artes**". Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 1 V.º, 2.

⁸⁸ LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910)**. Lisboa: Colibri, 2007, p. 48-49.

⁸⁹ SANTOS, Paula Mesquita – **Busto do Marquês de Sousa Holstein**. In: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS; SOARES, Elisa [et al.] – **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal**. [Cat. da exposição] Lisboa/Porto: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional Soares dos Reis, 1999, p. 170-171.

⁹⁰ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido para se subsidiar em França e Inglaterra 3 conservadores de Arte**. Datado de 22 de Outubro de 1867.

última instituição viria a assumir-se como modelo de reverência da secção museológica e fabril que nesse momento arrancaria na academia.

O sucesso das acções tomadas a partir daqui comprova-se, por antítese, pela ineficácia da maioria das iniciativas que até então haviam sido provadas. Refira-se a este propósito que nunca antes a acção de um vice-inspector havia sido tão determinante na condução dos destinos da instituição, podendo neste domínio afirmar-se que terá sido o único dirigente ao longo da história a traçar metas de desenvolvimento para a instituição. As mudanças passaram pela implosão do corporativismo de matriz italianiza, que centralizava na acção pedagógica do professor proprietário as componentes teórica e prática das formações superiores. A adopção do sistema francês foi alcançado com a revogação do estatuto de professores “Proprietários” e “Substitutos”⁹¹ e com a criação de disciplinas teóricas de Anatomia em 1866, Estética em 72 e História da Arte em 73.⁹² Este desfecho dá força à ideia de que o estabelecimento do modelo académico francês resultou, em certa medida, da importância da poderosa indústria ornamental. Só a partir deste momento passaram a ser ministradas competências formativas autónomas, permitindo, assim, uma maior integração das diferentes matérias, contrariando um certo isolacionismo entre os diferentes géneros que havia pautado os primeiros anos de vida da instituição.

Para esta actualização formativa foi preponderante não só uma actualização metodológica, mas também a aquisição de meios materiais que permitissem a adopção de novas orientações estratégicas nas quais os modelos de gesso em tamanho natural desempenhavam um papel fundamental. Sobre este assunto, vale a pena referir que Holstein foi, provavelmente, o único português a firmar o pacto internacional para a permuta de moldagens estabelecido, em 1867, na Exposição Universal de Paris.⁹³ Neste capítulo, um dos seus maiores êxitos foi justamente ter triplicado a colecção de modelos de estátuas, adquirindo, igualmente, os únicos modelos anatómicos em tamanho real de que há registo na instituição. Não é por isso de estranhar que este tenha sido o período da história da instituição durante o qual se incorporaram mais modelos de gesso,

⁹¹ Cada professor passou a ser director de um estudo, tal como fora proposto em 1864. (MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 14, 14 V.º.

⁹² LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910)**. Lisboa: Colibri, 2007, p. 47.

⁹³ VASCONCELOS, Joaquim – **Reforma do ensino de bellas-arts de Lisboa. A História da Academia de Lisboa VI: A oficina de reprodução**. Actualidade. N.º 9 (13 de Jan. de 1880).

permitindo que com o excedente se criasse uma colecção de escultura estatutuária, que esteve na base do que se veio a denominar de “museu de gessos”.

Como foi referido, a outra parte da renovação promovida por Holstein passou pelo arranque de um programa pioneiro de ensino industrial feito à imagem do Art Department do South Kensington Museum.⁹⁴ Esta foi, porventura, a transformação que mais reacções adversas terá desencadeado junto da classe docente, uma vez que punha em causa a superioridades das belas-artes em face das artes aplicadas. À semelhança do que ocorreu no museu londrino, esta aposta no ensino ornamental surge aliada à valorização do património artístico português. Esta nova orientação trouxe uma diversificação de formatos e suportes de objectos artísticos coleccionísticos, sendo digno de menção que, antes disto, apenas se considerou pertinente a abertura de uma colecção de pintura. Assim, este desfecho trouxe grandes benefícios para as Belas-Artes, que passou a contar com uma panóplia de motivos artísticos particularmente úteis para inspirar os adereços das novas criações, num momento em que a práxis era fortemente influenciada por uma mutualização entre artes aplicadas, pintura, escultura e arquitectura. O sentido que a sua reforma havia de tomar seria porventura mais explícito no relatório para a reforma do ensino artístico em 1875:

Sabemos que o estado não poderá por si só e n’um só dia approximar da arte a industria, que entre nós tão afastada tem andado d’ella, e impôr á segunda o immediato reconhecimento dos immensos progressos e interesses que lhe offerece a outra; sabemos isto, embora o exemplo da Inglaterra após a exposição universal de Paris e as quasi immediatas vantagens obtidas pela industria ingleza, da rapida creação de escolas e museus e da vulgarisação do ensino artistico, nos esteja tentando a affirmar que não é tão morosa, difficil e contingente como muitos pensam a boa convivencia das artes com as industrias. (...) É curioso de certo este retrocesso de dispendio á medida que a pobre academia se vae afastando do berço, e por isso crescendo em necessidades.

Como não ha de estar definhada e inane?!

Todos os seus irmãos, o ensino technologico, o ensino agricola, o ensino industrial, todos os serviços publicos congeneres aos que ella representa, e até muitos que lhe são natural e criticamente inferiores na escala de utilidade e do aproveitamento geral, se não estão gordos e robustos que farte; - estão soffrivelmente nutridos e accommodados para que possam affirmar-se á luz do dia em boas obras, e honrar a nação nos certamens do progresso e da actividade social.

Ella porém, a coitada da arte, vive mal alimentada, alojada em casas improprias, sem cadeiras e officinas de ensino, sem salas de estudo, sem modelos com que vá avivando a lembrança das suas grandezas, sem communicação larga e permanente com a industria, sem tribuna onde possa apregoar a fidalguia pura da sua procedencia, da sua

⁹⁴ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Acade-/mia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 13 V.º.

historia e da sua missão, sem que a empreguem sequer no que é emprego seu proprio, sem que possa desdobrar aos olhos dos que a procuram cheios de aspirações e de esperanças, outras de futuro que não sejam as miserias e o desconsolo do sudario do seu presente.⁹⁵

No que concerne à gestão dos recursos operativos, é digno de assinalar que foi por intervenção de Holstein, em 1863, que se substituiu o Laboratório de Escultura por uma oficina de moldagens que havia de nascer das campanhas de moldagens de monumentos nacionais. Os modelos de gesso que a partir daqui se produziram converter-se-iam não só numa relevante fonte de receitas, mas também num importante impulsionador das relações institucionais. Os ornatos de gesso reproduzidos de monumentos nacionais eram, neste sentido, o único contributo e a única moeda de troca que poderia interessar a países estrangeiros num momento em que os modelos tridimensionais e as fotografias, substituíam o papel outrora desempenhado pelas gravuras. Este valor acrescido das moldagens de monumentos arquitectónicos portugueses suplantava largamente o das sebatas de desenho que se distribuíam no ensino elementar.

Os melhoramentos verificados a partir daqui foram conseguidos não só pela ampliação e melhoramentos das condições do espaço, mas também pelo exponencial aumento do número de alunos. A remodelação das galerias era uma tarefa indispensável para expor condignamente o recheio artístico da instituição e para atrair e acarinhar o apoio de mecenas, que dificilmente estariam dispostos a depositar objectos de arte numa instituição que não tivesse condições para os acolher ou expor ao público. Uma parte importante deste envolvimento com a sociedade passou também pela abertura da biblioteca ao público e pela inauguração oficial da galeria de pintura em 1868. Esta última não deve ser analisada isoladamente do contexto que a gerou, considerando não só a importância que a Exposição Universal de 1867 terá tido para impulsionar esta mostra, mas, sobretudo, porque permitiu que ela arrancasse em simultâneo com o Museu de Arte Ornamental.

⁹⁵ CORDEIRO, Luciano – **Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretario d'estado dos negócios do reino, pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875, para propor a reforma do ensino artístico, e a organização do serviço dos museus, monumentos históricos e arqueológicos. 1.ª parte (relatório e projectos)**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876, p. XV-XVI.

O desenvolvimento verificado ao longo da intendência de Holstein não pode ser separado da emergência de outros grupos de reflexão e promoção das artes que nesse momento se criaram como complementos a esfera de actuação da Academia como, por exemplo, a Sociedade Promotora das Belas-Artes fundada em 1860, cujas exposições se passariam a realizar num barracão construído especificamente para esse efeito em 1865 num pátio daquela Academia.⁹⁶ De igual modo, é importante ressaltar que os professores e membros da instituição estavam estreitamente envolvidos não só com a Sociedade Promotora, mas também com a Associação de Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses, que se havia fundado em 1863. A complementaridade destas três organizações contraria a ideia de que a Academia de Lisboa fora uma instituição letárgica; verificando-se, pelo contrário, que o período entre 1862-78, celebra justamente o auge do seu dinamismo. Não é, de facto, possível reconhecer na história moderna um outro momento em que a instituição ou as suas legatárias tenham sido tão interventivas na vivência do património e da cultura, podendo este peso ser reconhecível nas estratégias encontradas para contornar a escassez de meios financeiros na ampliação do material didáctico e colecções de objectos de arte.

A intervenção de Holstein foi preponderante para expandir o campo de actuação da Academia, transformando uma instituição de desígnio nacional numa voz activa na vivência patrimonial e cultural do país com projecção internacional. Porque é de uma abertura ao exterior que trata esta questão, valerá a pena recordar que foi por sua responsabilidade que se empreenderam contactos com personalidades de relevo e instituições homólogas. Dentro do país, o Vice-Inspector acarinhou diversos projectos de desenvolvimento regional na área do ensino e da museologia, elogiando o espírito de iniciativa da comissão que, em 1876, trabalhava no estabelecimento de um museu distrital em Santarém:

[À] illustre Comissão mui cordeaes e / sinseros parabens pelo melhoramento que lograram al-/cançar. Seria para desejar que nas principaes Cidades do Rei-/no fossem fundados iguaes estabelecimentos. Se os houvesse-/mos tido não teríamos visto

⁹⁶ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: “**Portaria concedendo á sociedade promotora de / bellas artes em Portugal, construir no pateo da / Academia uma sala para n’ellas celebrar as / suas exposições**”. Datada de 18 de Novembro de 1865; LISBOA, Maria Helena – ibidem, p. 271.

desaparecer tantas e tão preciosas / relíquias que deveríamos cuidadosamente conservar como / recordações do nosso glorioso passado.⁹⁷

Neste percurso, o marquês de Sousa Holstein contou com alguns colaboradores que o apoiaram em muitos dos seus empreendimentos. O mais relevante terá sido, provavelmente, o pintor e arquitecto radicado em Itália Alfredo de Andrade (1839-1915).⁹⁸ A sua permanência neste país transalpino terá sido particularmente útil à academia lisboeta, permitindo, entre outras coisas, que se transformasse no seu principal fornecedor de modelos de gesso e que actuasse em sua representação em eventos internacionais que ali tomaram lugar como os 400 anos do nascimento de Miguel Ângelo.⁹⁹

Em certa medida, Andrade provou ser um digno sucessor do director da Academia de Portugal em Roma, até porque uma das suas tarefas era conseguir que os pensionistas portugueses fossem aceites nos estúdios de artistas consagrados. Esta função, que nos estatutos da Academia surge consignada a um director de estudo,¹⁰⁰ recorda-nos, que com o falecimento de Giovanni Gherardo de Rossi em 1827, terá sido particularmente difícil arranjar mestres para os alunos que estanciassem na cidade eterna; a intervenção de Andrade terá permitido assim que os dois melhores escultores portugueses da segunda metade do século XIX fossem admitidos no estúdio de Giulio Monteverde. Quando, em 1872, Simões de Almeida (tio) e Soares dos Reis regressaram a Portugal viriam a obrar a renovação no ensino do desenho e da escultura em Lisboa e no Porto, respectivamente.

Os interesses particulares que levaram Alfredo de Andrade a envolver-se com a pintura, a arquitectura, o restauro e o ensino são tributários de uma vivência integral da arte que estava em perfeita sintonia com o que se veio a denominar de Indústria da Arte.¹⁰¹ Também a transversalidade de géneros experimentados pelo arquitecto Tomás da Fonseca (1822-1894) terá sido decisiva para que este fosse admitido, em 1868, como

⁹⁷ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Carta de felicitações pelo estabelecimento do Museu Distrital de Santarém**. Datada de 12 de Junho de 1876.

⁹⁸ Vd. COSTA, Lucília Verdelho – **Alfredo de Andrade, 1839-1915: da pintura à invenção do património**. Lisboa: Vega, 1997.

⁹⁹ ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881**. Sessão de 26 de Agosto de 1875.

¹⁰⁰ **Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa**. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1843, p. 28.

¹⁰¹ PESANDO, Annalisa Barbara – **Un inédito D’Andrade: Innotore nell’insegnamento delle arti Decorative**. *Bollettino Della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*. Vol. 53 (2001-2002), p 265-286.

professor de Desenho de Ornato na Academia de Belas-Artes de Lisboa.¹⁰² Este arquitecto cursara inicialmente Pintura de História, beneficiando posteriormente de um pensionato na Alemanha. No regresso a Portugal, leccionaria Desenho na Universidade de Coimbra em 1852, transferindo-se para o Instituto Industrial de Lisboa em 1855, onde veio a ser regente de Desenho de Ornato, tendo depois acumulado esta função com a de professor da mesma disciplina na Academia de Belas-Artes de Lisboa. Este percurso de vida terá contribuído para que Fonseca se transformasse no homem forte do Vice-Inspector, justificando que, em 1871, fosse incumbido de ir a Madrid estudar o ensino de arquitectura naquela capital,¹⁰³ e que mais tarde, em 1876, fosse indigitado para projectar um museu nacional que se planeava abrir.¹⁰⁴ Porém, este entendimento terminaria com a morte de Holstein em 1878, quando se constituiu uma comissão de inquérito para apurar a responsabilidade pelas dívidas acumuladas desde 1874. Uma saída airosa para este problema poderá ter-lhe vindo do exemplo de seu pai, António Manuel da Fonseca que, em tempos, chegara a “salvar” o Instituto de Santo António dos Portugueses, em Roma, aos usurpadores miguelistas. Existe, aliás, a percepção de que este episódio tenha servido para promover Tomás da Fonseca, verificando-se que, posteriormente, em 1880, sucederia ao pintor Tomás da Anunciação como director da instituição, tornando-se por inerência do cargo no primeiro director do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia.

Antes disto, Tomás da Fonseca viria a figurar na comissão de inquérito juntamente com o novo vice-inspector, Delfim Deodato Guedes, e Joaquim Antunes da Silva e Castro. Esta comissão determinou que o marquês de Sousa Holstein se havia excedido no exercício das suas funções, omitindo-se deliberadamente a complacência dos restantes membros da instituição. O mesmo argumento seria invocado por um dos credores que, surpreendido, questionou como era possível que o secretário da instituição certificasse a aquisição dos objectos e que os professores e funcionários da Torre do Tombo promovessem várias avaliações às pinturas sem que se soubesse afinal o seu

¹⁰² Cf. LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910)**. Lisboa: Colibri, 2007, p. 520.

¹⁰³ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Carta de recomendação de Tomás da Fonseca a encarregado dos negócios em Madrid**. Datada de 25 de Setembro de 1871.

¹⁰⁴ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **“Notas apresentadas ao Ex.mo Presidente do Con-/selho de Ministros”**. Datado de 2 de Agosto de 1876.

destino.¹⁰⁵ Também o historiador Joaquim de Vasconcelos reconheceria as incoerências desta comissão, apontando as assinaturas dos professores que constavam nas actas das conferências realizadas, e que, entre outras coisas, aprovara a formação de um museu de gessos.¹⁰⁶

O descontrolo na aquisição de objectos artísticos iniciou-se depois de 1876, data em que foi publicado o relatório de uma comissão especialmente constituída para reformar o ensino artístico. A partir daqui, empreenderam-se diversos esforços para encontrar uma morada definitiva para as colecções de Arte e Arqueologia que se haviam reunido — o que poderia explicar que alguns objectos adquiridos perto de 1878 não tivessem chegado a ser desembalados.¹⁰⁷ Esta seria uma das críticas expressas pelo relatório da comissão para avaliar as dívidas do marquês de Sousa Holstein, mencionando-se especificamente as colecções de estudo que se degradavam por estar ainda encaixotadas. Ainda que não sejam inteiramente claros os objectivos desta comissão, é possível que esta fosse uma referência aos modelos de gesso, porque, depois de vazados, poderia ocorrer que estes apodrecessem por não se acharem convenientemente secos sendo aliás digno de menção que, em 1878, Alfredo de Andrade remetera à Academia uma colecção de modelos.¹⁰⁸

Um dos exemplos que serviria para ilustrar os pretensos excessos de Holstein foi um interessante painel de azulejos representando uma vista sobre Lisboa no século XVII e arrancado, em 1876, do Palácio dos Condes de Tentúgal.¹⁰⁹ Para esta obra, que é hoje uma peça central do Museu Nacional do Azulejo, foi-lhe atribuída uma sexta parte dos 600\$000 réis que nele se despenderam, o que equivaleria ao salário mínimo do funcionário menos graduado na instituição. Nesse momento, não só se negou a existência de um Museu de Belas-Artes e Arqueologia, como também se reprovaram

¹⁰⁵ MNAA – SD (ABAL) 1/9/ doc. 12 [“Documentos / dos / contractos feitos / pelo falecido / Vice inspector / Marques de Sousa / Holstein.”], fl. 8: **Carta de José António Gaspar ao vice-inspector Delfim Guedes**. Datada de 20 de Dezembro de 1878.

¹⁰⁶ VASCONCELOS, Joaquim – **Projecto de um Museu de Gessos para a Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa**. Revista da Sociedade de Instrução do Porto. Vol. Primeiro (N.º 8 de Agosto de 1881), Porto: Typografia Occidental, 1881, p. 253-254.

¹⁰⁷ MNAA – SD (ABAL) 1 / 9 / doc. 19, extracto 1: “**Documentos relativos aos contractos / e liquidação das dividas da Academia / na gerencia do Marques de Sousa / Holstein**”. Datado de 24 de Abril de 1880, fl. 4 V.º.

¹⁰⁸ ANBA – 3-D-SEC.232. Inventário de aquisições A.R.B.A.L.: **Lista de modelos comprados por Alfredo de Andrade por ordem da Academia**. Datada de 20 de Novembro de 1878.

¹⁰⁹ MNAA – SD (ABAL) 1 / 9 / doc. 19, extracto 1: “**Documentos relativos aos contractos / e liquidação das dividas da Academia / na gerencia do Marques de Sousa / Holstein**”. Datado de 24 de Abril de 1880, fl 4 V.º-5.

todos os gastos que excedessem o plano regulado de despesas de manutenção relacionados com o ensino e galeria de pintura, chegando mesmo a declarar-se sobre aqueles objectos: “nada servem para as colecções d’estu-/do, tendo apenas algum valor para nucleo de um / muzeu de antiguidades.”¹¹⁰

Uma das evidências que comprovam que algumas despesas terão sido efectuadas com a anuência do governo vem-nos por um ofício endereçado, em 1876, ao Ministério das Obras Públicas, no qual se solicita o custeamento das despesas de historiador Augusto Filipe Simões (1835-1884) nas deslocações feitas a Montemor-o-Novo e Setúbal, por estas terem sido feitas ao serviço do Museu Nacional de Belas-Artes.¹¹¹ No mesmo sentido, numa carta endereçada em Junho ao presidente da comissão para o estabelecimento do Museu Distrital de Santarém, é referido que naquele momento se aguardava a organização dos museus centrais.¹¹² Esta referência está seguramente relacionada com contrato de arrendamento para o Palácio e Quinta de Santa Marta¹¹³ que se preparava em Agosto, mas que terá sido frustrado com o rebentamento de uma crise bancária que originaria a demissão dos decisores políticos que apoiavam todas estas iniciativas.

As conclusões do inquérito conduzido em 1878 determinaram que Holstein se havia excedido no exercício das suas funções, opinião certamente perfilhada pelo pintor Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) que, em 1879, vem propor que o poder decisório voltasse para o director-geral, possibilitando aos artistas a recuperação da autoridade que haviam perdido em 1862.¹¹⁴ Esta proposta parece ter sido aceite: depois disto o director viu as suas competências reforçadas, tendo ficado encarregue da gestão da escola e do museu que se vieram a criar, ao passo que, o cargo do vice-inspector ficaria esvaziado de poder, até porque o seu novo dignitário estava frequentemente ausente da

¹¹⁰ MNAA – SD (ABAL) 1 / 9 / doc. 19, extracto 1: “**Documentos relativos aos contractos / e liquidação das dividas da Academia / na gerencia do Marques de Sousa / Holstein**”. Datado de 24 de Abril de 1880, fl. 4.

¹¹¹ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Nota dos gastos incorridos por Augusto Simões ao serviço do Museu Nacional de Belas-Artes**. Datada de 20 de Março de 1876.

¹¹² AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Carta de felicitações pelo estabelecimento do Museu Distrital de Santarém**. Datada de 12 de Junho de 1876.

¹¹³ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: “**Projecto de escriptura de arrendamento do / palacio e quinta de Santa Martha**”. Datado de 2 de Agosto de 1876.

¹¹⁴ LUPI, Miguel Ângelo – **Indicações para a Reforma da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa. Dirigidas ao Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Vice-Inspector da mesma Academia**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1879, p. 8,10; VASCONCELOS, Joaquim – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa V: A oficina de reprodução**. *Actualidade*. N.º 8 (11 de Jan. de 1880).

instituição. Isto não significa que o conde de Almedina não tivesse ideias próprias ou tivesse ficado completamente desprovido de autoridade porque, por seu empenho pessoal, seria destruído o Museu Arqueológico do Algarve criado por Estácio da Veiga em 1880, tendo este espólio permanecido nas arrecadações da Academia lisboeta até 1891 (mesmo com a possibilidade de o exibir ao público no Museu de Belas-Artes e Arqueologia que se havia fundado em 1884).¹¹⁵ Note-se que esta colecção fora agremiada na sequência de uma aposta pessoal de Holstein, que em 1876 solicitara o envio do arqueólogo Estácio da Veiga para o Algarve. O núcleo de objectos que veio a reunir-se estaria na base do Museu Etnográfico Português, em 1893, e, por esta via, na origem do Museu Nacional Arqueológico, fundado oficialmente em 1903.¹¹⁶ Nenhum destes episódios parece ter sido recordado e, por isso, para a história o conde de Almedina havia de ser lembrado como fundador de um museu que oito anos antes negara existir.

O legado de Holstein poderá, ainda assim, ser reconhecido no museu criado em 1884, já que foi do estreitamento de relações com o South Kensington Museum, que surgiu a grande Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, realizada em Londres no ano de 1881, e foi com base no trabalho de campo feito pelos colaboradores do finado vice-inspector, como Alfredo de Andrade, Rangel de Lima ou Carlos Relvas, que se reuniu o espólio de objectos que havia de ser enviado de Portugal para Inglaterra. A passagem desta exposição por Lisboa no ano seguinte veio providenciar um pretexto para se estabelecer uma morada definitiva para as colecções aglomeradas nas galerias do Convento de São Francisco da Cidade.¹¹⁷ Por tudo isto, vale a pena reflectir se este museu alguma vez teria tido lugar, nos termos em que hoje é conhecido, caso não tivesse existido um trabalho prévio, até porque, na sua fundação, são evocados três pilares das reformas introduzidas por Holstein: a homologia com o South Kensington Museum, as relações luso-espanholas, e a indústria da arte.

A partir daqui, o novo rumo delineado para a Academia de Belas-Artes de Lisboa perderia objectivos estratégicos, pelo que em breve voltariam os velhos

¹¹⁵ VEIGA, Sebastião Philippes Estácio da – **Antiguidades Monumentaes do Algarve: Tempos Prehistoricos**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1886-1891, vol. II, p. 358.

¹¹⁶ SANTOS, Maria Luísa Estácio Veiga Afonso dos – **Arqueologia Romana do Algarve**. Lisboa: Associação de Arqueólogos Portugueses, 1971, vol. I, p. 53-54.

¹¹⁷ A Exposição de Arte Ornamental Espanhola e Portuguesa realizou-se no Palácio das Janelas Verdes, dando posteriormente origem ao Museu de Belas-Artes e Arqueologia, que por sua vez originaria, em 1911, o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.

queixumes no que concerne à escassez de modelos. No mesmo sentido assistir-se-ia a uma redução das doações e ao afastamento de mecenas e beneméritos, como Alfredo de Andrade, que terá passado a direccionar as suas acções filantrópicas para as Escolas Industriais e de Desenho Industrial de Lisboa, criadas em 1884. A única excepção foi, porventura, o conde de Carvalhido que, entre 1865 e 1900, acabou por doar uma parte substancial do espólio pictórico às colecções nacionais.

Secção I.

**A RECEPÇÃO DE REPRODUÇÕES DE ESCULTURA CLÁSSICA EM
PORTUGAL**

1. O gosto pela escultura clássica no coleccionismo nacional

O empreendedorismo associado às expansões marítimas no século XVI contribuiu para a definição de uma cultura de base internacional. A propagação do estilo gótico em Portugal terá seguido esta dinâmica de aculturação verificando-se, porém, uma adesão mais contida ao Renascimento italiano. O interesse manifestado pelo movimento revitalizador da cultura clássica, terá assim sido mais evidente na importação de objectos em pequenos formatos como gravuras, livros impressos, bronzes, tapeçarias, jóias, camafeus. Nem mesmo a passagem do escultor e arquitecto Andrea Sansovino (c. 1467-1529) entre 1491 e 1501,¹¹⁸ veio contrariar esta tendência, comprovando-se, aliás, que os registos de adesão a este movimento, e aos seus valores artísticos, subsistem apenas em pequenos apontamentos constantes em pinturas ou desenhos.¹¹⁹

Difícilmente as “jazidas” de escultura clássica de Portugal poderiam rivalizar com as de qualquer outra cidade italiana pelo que na Évora romana que André de Resende (1498-1573) investigou, por volta de 1553, nenhuma estátua seria encontrada.¹²⁰ A iniciativa do egrégio historiador vem, contudo, assinalar o arranque de uma sucessão de casos isolados que testificam a emergência de uma cultura de base humanista e a latência de um interesse pelos estudos clássicos. Na Arte, o pintor e ensaísta, Francisco de Holanda (1517-1585) foi, sem dúvida, o mais proeminente interlocutor deste período; tendo aderido ao Neoplatonismo, viria a legar-nos um dos registos mais fidedignos da mundividência artística Renascentista.¹²¹ É pela sua pena, que nos chega a descrição de um conjunto de “cabeças de gesso antigas” trazidas em 1525 de Roma pelo núncio apostólico D. Miguel da Silva.¹²² Depois da caída em desgraça deste prelado, a colecção entrou na posse do infante D. Luís, tendo Francisco de Holanda sido incumbido, em 1548, de a transladar do Porto para Lisboa.¹²³

¹¹⁸ DUARTE, Eduardo – **Andrea Contucci (Sansovino)**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 544-546.

¹¹⁹ MOREIRA, Rafael – **Arquitectura Renascimento e Classicismo**. In: PEREIRA, Paulo, dir. História da Arte Portuguesa. Vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p. 308.

¹²⁰ RESENDE, André de – **Historia da antiguidade da cidade de Euora**. Euora: per Andree de Burgos, 1553.

¹²¹ LOUSA, Maria Teresa Viana – **Francisco de Holanda e a ascensão do pintor**. Lisboa: [s.n.], 2013. Tese de Doutoramento em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

¹²² HOLANDA, Francisco de – **Do Tirar Polo Natural**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 11-12.

¹²³ DESWARTE, Sylvie – **Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte**. Trad. Maria Alice Chicó. Lisboa: Difel: 1992, p. 28.

Um outro exemplo de interesse por esta temática surge-nos em 1568, quando D. Álvaro da Costa, filho do vice-rei da Índia D. João de Castro, trouxe uma escultura romana representando um “Hércules”, como recordação da sua segunda embaixada em Roma.¹²⁴ Esta estátua, oferecida pelo Papa Pio V, esteve exposta no pátio da Villa Giulia e encontra-se, ainda hoje na Quinta da Penha Verde em Sintra.

Já entrados no século XVII, revelam-se outras evidências mais consistente de um apreço pela escultura clássica que comprovam a adesão a uma tendência decorativa que persistiria até ao século XIX. D. Vasco Luís de Niza (1612-1676), 5.º conde da Vidigueira, surge-nos como uma importante figura da Restauração de 1640; sendo distinguido com o título de primeiro marquês de Niza, ainda desempenhou funções como embaixador na corte francesa. O interesse particular deste fidalgo pela cultura levou-o a recorrer a Vicente Nogueira para importar diversos livros e objectos de arte encontrando-se na sua biblioteca 20 estátuas modernas e antigas onde se incluíam bustos de imperadores e filósofos, uma cabeça antiga de *Adriano* e uma estátua de “Vénus” restaurada.¹²⁵

Por outro lado, D. Luís de Sousa, embaixador de Portugal junto da Santa Sé, veio igualmente iniciar uma tradição familiar que se perpetuaria posteriormente pela casa de Palmela até ao século XX. Na sua colecção salientáramos uma série de doze imperadores inspirados provavelmente em gravuras, e que terão sido adquiridos para a Quinta do Calhariz entre 1675 e 1683.¹²⁶ A introdução de pedras multicolores na representação da indumentária patenteia um refinamento estético que conheceria grande êxito em Itália, Espanha e França. A origem genovesa deste grupo deixa poucas dúvidas, considerando que nela não é reconhecível o virtuosismo das conceituadas oficinas florentinas ou romanas. Este formato de obras foi, inquestionavelmente, aquele que maior adesão teria no país, multiplicando-se como remate cénico da arquitectura palaciana ou como elemento decorativo de bibliotecas. Num sentido afim, este terá sido o principal ponto de contacto das oficinas locais com uma tendência decorativa que deixaria abundantes evidências espalhada por todo o país das quais se poderia salientar,

¹²⁴ Ibidem, p.17.

¹²⁵ DELAFORCE, Angela – **Art and patronage in eighteenth-century Portugal**. Cambridge: University Press, 2001, p. 74-75; VALE, Teresa – **A escultura italiana em Portugal no século XVII**. Lisboa: Caleidoscópio, 2004, p. 170.

¹²⁶ SOROMENHO, Miguel – **D. Luís de Sousa (1637-1690): O gosto do mecenas**. In: PAIS, Alexandre Nobre, coord., Uma Família de Coleccionadores: Poder e Cultura, Antiga Colecção Palmela. [Cat. da exposição.] Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, p. 180.

a título de exemplo, os dois hermas representando *Adriano* e *Júlio César* que coroam o portão sul no Jardim Botânico da Ajuda em Lisboa, e que possivelmente terão sido executados entre 1787 e 1792 pelo mestre canteiro João Gomes (em simultâneo com a fonte das Quarenta Bicas).¹²⁷

A importação de reproduções de estátuas à escala natural terá sido mais rara, sobressaindo, por isso mesmo, o conjunto existente no *parterre* do Palácio da Fronteira em Lisboa e que, como aponta Ana Duarte Rodrigues, terá provavelmente sido adquirido junto de uma oficina Holandesa no último quartel do século XVII.¹²⁸ Por entre as doze estátuas em chumbo, que representam personagens mitológicas, é possível reconhecer o *Fauno Dançante*, a *Vénus de Médici* e o *Gladiador Borghese*. Ainda dentro do mesmo registo, é possível encontrar uma réplica do *Mércúrio voante* de Giambologna (1529-1608), no topo de um dos torreões laterais da galeria dos reis. Também tributário deste paradigma de decoração de jardins, encontraremos no Palácio de Queluz aquela que será uma das maiores colecções de obras do John Cheere fora de Inglaterra. Entre 1755 e 1756, o embaixador D. Luís de Melo e Cunha intermediou a aquisição, para o Infante D. Pedro, de nove grupos escultóricos, 57 figuras isoladas e 72 vasos.¹²⁹ No elenco de moldagens constavam também algumas obras particularmente afamadas como *O Rapto das Sabinas* ou *Sansão matando um Filisteu*, ambas da autoria de Giambologna. Outras, contudo, ter-se-ão perdido ficando assim por confirmar se o “Hércules” e a “Vénus” que em tempos existiram em Queluz, eram múltiplo do *Hércules Farnésio* e da *Vénus de Médici*, que o gravador William Hogarth viria a observar na sua oficina e que surgem na obra *The Analysis of Beauty*, editada em

¹²⁷ Não foram encontradas referências explícitas à execução destas obras mas a actividade do mestre canteiro João Gomes no Jardim Botânico da Ajuda foi estudada por Ana Duarte Rodrigues. (RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Jardins das Quintas e Palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal**. Lisboa: [s.n.], 2009. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol. I, p. 223.)

¹²⁸ Inicialmente, a historiadora começa por apontar a provável origem inglesa deste conjunto, apoiando esta assunção num inventário datado de 1673. (RODRIGUES, Ana Duarte – *ibidem*, p. 202) Mais recentemente, numa conferência realizada em 2013, Ana Duarte Rodrigues veio enfatizar as afinidades entre estas esculturas e o conjunto existente nos jardins de Herrenhausen em Hanôver, aventando a possibilidade de ambos serem originários da mesma oficina. (RODRIGUES, Ana Duarte – **The similarities between the lead sculptures at the parterre of the Palace of Fronteira in Lisbon and of the Herrenhausen Garten in Hannover**. In: CHAM International Conference, 17-20 Julho, 2013, Lisboa. *Colonial (mis)understandings. Portugal and Europe in global perspective, 1450-1900*, p. 151-152.

¹²⁹ NETO, Maria João Baptista, GRILLO, Fernando – **A obra do escultor inglês John Cheere para os jardins do Palácio de Queluz**. *Património-Estudos*, N.º 8 (2005), p. 81-92; RODRIGUES, Ana Duarte [et al.] – **Os jardins do Palácio Nacional de Queluz**. Lisboa: Palácio Nacional de Queluz / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013, p. 45-117.

1753.¹³⁰ A reconhecida importância que este conjunto terá tido para os artistas nacionais depreende-se por alguns registos, como mais à frente se verá;¹³¹ entretanto, valerá a pena notar que no inventário da Casa do Infantado executado por Alexandre Rodrigues Ferreira em 1798 se refere que treze esculturas de pedra e chumbo se haviam reproduzido em gesso, o que num certo sentido abona a teoria que estas colecções terão sido o ponto de partida para outras cópias disseminadas pela região.¹³²

A escassa verosimilhança da maioria das réplicas em pedra que se importaram para Portugal comprova que os valores plásticos da escultura clássica terão sido mais bem preservados em moldagens em chumbo importadas de Inglaterra e Holanda do que nas deformadas esculturas de mármore que chegavam de Génova e Pádua. Este fenómeno é atestado por um grupo escultórico que terá chegado à Quinta de Devisme perto de 1774, data que surge inscrita num plinto encontrado por Teresa Leonor M. Vale.¹³³ Neste elenco de obras comissionadas em Pádua ao escultor Jacopo Gabano consta, então, a réplica de um *Mercúrio* que patenteia consideráveis desvios em face do exemplar que existe na Galeria degli Uffizi, não sendo por isso de estranhar que, até aqui, não se tivesse chegado a estabelecer qualquer relação. Neste caso em particular, o recurso a um modelo estabelecido foi uma forma cómoda de assegurar o êxito da solução final. A sua simetria em face do original é uma contingência de se ter utilizado uma estampa como ponto de partida. O acrescento de um panejamento a cobrir a cintura e de uma planta trepadeira em torno do tronco de árvore contribuem para uma desvirtuação da pureza clássica; além disso, desqualificam a sua função, resumindo-a a aparato ornamental.

Este tipo de adulterações pode igualmente ser reconhecido em obras executadas em Portugal. Na Real Fábrica do Rato, a um busto de *Lisímaco*¹³⁴ não só se colocou uma inscrição na base que identificava a efígie como um imperador “Júlio César”, como ainda se lhe acrescentaram alguns atributos para tornar esta indicação mais convincente, designadamente uma coroa de louros e um panejamento em torno dos ombros. (**Fig. 1**)

¹³⁰ HOGARTH, William – **Analysis of Beauty**. Londres: John Reeves, 1753.

¹³¹ Esta asserção é baseada nas notórias afinidades entre uma estátua de *Marte* que existe em Queluz e o *Amor à Pátria* que Faustino José Rodrigues executou para o Palácio da Ajuda entre 1826-29.

¹³² BA – 54-XI-23 (176): **Inventário de móveis existentes nas Quintas de Queluz e Caxias por Alexandre Rodrigues Ferreira**, fl. 3 (b).

¹³³ Vd. VALE, Teresa Leonor M. – **Escultura Barroca Italiana em Portugal: Obras dos séculos XVII e XVIII em colecções públicas e particulares**. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p. 138-144.

¹³⁴ O original deste modelo existe no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. (GASPARRI, Carlo ed. – **Le Culture Farnese. I ritratti**. Nápoli: Electa, 2009, p. 55-57, 188-189.)

A aplicação deste *pastiche* na restante série de imperadores romanos¹³⁵ retira valor a este tipo de produções, até porque para outras manufacturas internacionais como Doccia (Florença), a Real Fabrica del Buen Retiro (Madrid), Sévres (Paris), o reconhecimento das obras era fundamental para assegurar o seu apreço e sucesso comercial. Noutras obras da Real Fábrica do Rato, como o *Hércules Farnésio* as modificações terão sido mais discretas, limitando-se a uma decorosa, ampliação da parra que cobre a zona pública, o que não chega desvirtuar a graça do original.¹³⁶ (Fig. 2)

Um outro exemplo mais refinado deste tipo de produções pode ainda hoje ser encontrado no palácio dos Contes da Anadia, em Lisboa, onde figura um conjunto de estatuetas em *bisquit*, que julgamos proceder da Real Fabbrica Ferdinanda em Nápoles, mais concretamente do período de laboração do escultor Fillipo Tagliolini, que a partir de 1782, se ocupou de produzir réplicas de esculturas clássicas, bem como outras obras originais, inspiradas nestas primeiras.¹³⁷ Do mesmo proprietário subsiste ainda uma singular colecção de camafeus observada por Alexandre Alves em Mangualde, que consta de: “trezentos e cinquenta exemplares, todos diferentes e de inexcédível perfeição, reproduzindo, na sua maior parte, obras famosas da arte greco-romana, guardadas então no Vaticano, Catedral de Florença, Palácios Farnesi e Barberini e Vilas Albani e Médicis.”¹³⁸

A continuidade desta tendência coleccionística manifestar-se-ia noutros géneros como a azulejaria ou a pintura a óleo. No domínio do retrato, passaram a simular-se cenários rodeados por ruínas e obras de arte das quais emerge a efígie da pessoa representada. Também os humanistas passaram a representar-se circundados dos objectos para os quais estava direccionado o seu interesse gnosiológico, designadamente: livros, globos terrestres, mas também esculturas. Um exemplo deste caso surge-nos pela figura de D. João Carlos de Bragança, 2.º Duque de Lafões, que,

¹³⁵ Cf. MUSEU NACIONAL DO AJULEJO; MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS – **Real Fábrica de Louça, ao Rato**. Lisboa: M.N.A / M.N.S.R., 2003.

¹³⁶ Um exemplar deste *Hércules Farnésio* esteve patente numa Exposição realizada em 1917. (ASSOCIAÇÃO DE ARCHEOLOGOS PORTUGUESES (org.) – **Exposição Olisiponense: Edifício Histórico do Carmo**. Lisboa: [s.n.], 1917, p. 52.)

¹³⁷ MARTINI, Vega de – **La riproduzione delle antichità: I gessi di Carlo e i biscuit de Ferdinando di Borbone**. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. N.º 100 e 101 (2005), p. 263-281.

¹³⁸ ALVES, Alexandre – **O Palácio dos Paes de Amaral, Condes de Anadia, em Mangualde: A sua história e as suas preciosidades**. Viseu: Separata da revista Beira Alta. 1972.

num retrato de 1779, aparece ladeado por uma terracota da *Flora Farnésio*.¹³⁹ Sem se ter apurado qualquer relação entre este modelo e outras réplicas em escala natural que nesta altura se começaram a executar em Portugal, valerá a pena considerar que, na interpretação feita por Machado de Castro para este mesmo modelo, foi também suprimida a representação do tronco de árvore. De facto, a artificiosa representação de objectos na base foi recorrentemente empregue para apoiar o peso da massa de pedra em composições mais instáveis. Contudo, ao compararmos a *Flora Farnésio* de Machado de Castro, que chegou a existir na Quinta Real de Caxias, com a obra homónima que seu mestre Alessandro Giusti terá executado, comprova-se que o sentido de rigor do português foi ao ponto de corrigir a assimetria que o italiano copiara de uma estampa, possivelmente de François Perrier.¹⁴⁰ **(Fig. 3)** As mesmas desconformidades acham-se patentes num *Guerreiro Farnésio*, também chamado de *Cómodo Gladiador*,¹⁴¹ que faz par com a obra de Giusti e onde é ainda mais difícil a identificação do referente original: pelas diferenças de tratamento superficial e por não ter sido representado o corpo de uma figura na parte superior. **(Fig. 4)**

Coevas destas obras, são duas estátuas de mármore, representando *Júpiter* e *Mercúrio*, que têm sido atribuídas à mão de Machado de Castro. Apesar de se acharem depositadas no jardim do Museu Nacional de Arte Antiga, ambas procedem do Palácio marquês de Pombal em Oeiras, de onde terão sido alienadas em 1939, com o restante recheio do Palácio.¹⁴²

Estas obras terão inicialmente sido colocadas na proximidade da *Cascata dos Poetas*, nos corpos laterais, tal como sugere o José Meco.¹⁴³ **(Figs. 5 e 6)** Com efeito, a

¹³⁹ Este quadro pintado por Juste Chevillet em 1779 seria posteriormente divulgado por uma gravura executada por Louis Rolland Trinquesse em 1881. Sobre a vida e obra do Duque de Lafões, vd. MONTEIRO, Nuno Gonçalo; COSTA, Fernando Dores – **D. João Carlos de Bragança, 2.º Duque de Lafões: Uma vida singular no século das luzes**. Sintra: INAPA, 2006.)

¹⁴⁰ PERRIER, François – **Segmenta nobilium Signorum et Statuarum, quae temporis dentem invidium evasere urbis aeternae ruinis erepta**. Paris: Chez la Veuve Perier, 1638, estampa 62. [Flora in Aedibus Farnesianis].

¹⁴¹ Ibidem, estampa 13 [Commodus in Aedibus Farnesianis]; GASPARRI, Carlo, ed. – **Le sculture Farnese. Le sculture delle Terme di Caracalla Rilievi e varia**. Nápoles: Electa, 2010, p. 29.

¹⁴² Cf. CARVALHO; Eduardo J. S.; REIS, Filipe D. V. – **Catálogo da colecção de quadros, gravuras, estampas, móveis, esculturas, adornos e outros objectos de arte do Palácio do Senhor Marquês de Pombal em Oeiras: Exposição no Palácio Ex-Camarido, por amável e honrosa cedência da Nunciatura Apostólica de Lisboa**. Lisboa: Imperio, 1939, p. 103.

¹⁴³ Agradecemos esta informação ao Doutor José Meco, que nos cedeu um texto de uma comunicação ainda por publicar (MECO, José – **O recheio desaparecido do Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras**. In: Casa Senhorial entre Lisboa e o Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX) Anatomia dos interiores. (Acta da conferência realizada no dia 17 de Janeiro de 2013 no Palácio Marquês da Fronteira), [cedida pelo autor].)

reduzida dimensão das bases mal talhadas e acabadas parece indicar que originariamente tivessem existido dentro de dois pequenos tanques que aí estão encostados à parede. Esta opção leva-nos a afastar a hipótese de elas terem sido executadas por Machado de Castro, porquanto para o grande mestre da escultura portuguesa a inclinação pronunciada na base, que aqui não foi seguida, era utilizada para distinguir a imaginária da estatuária, qualificando esta última. Conquanto esta apreciação se apoie em evidências circunstanciais, importa salientar que as qualidades miméticas e a falta de expressividade do *Mercúrio* (cópia de um original, existente na Galeria degli Uffizi), ficam muito aquém das restantes réplicas executadas nos Laboratórios de Escultura, sendo mais conforme à linguagem de obras que neste período se adquiriam em Génova. Este exemplo vem, porém, atestar a progressiva disseminação de esculturas clássicas em jardins e quintas da elite nobiliárquica do Reino, não deixando por isso, de nos facultar um padrão para ulteriores intervenções de Machado de Castro neste tipo de espaços.

Segundo Ana Duarte Rodrigues, o assistente de Castro, João José Elveni trabalhava em 1806 num “Hércules”, que veio a identificar-se como sendo o *Hércules Farnésio* existente no Jardim Botânico Tropical de Lisboa.¹⁴⁴ (Fig. 7) Posteriormente a isto, nós próprios localizámos no mesmo jardim um *Fauno Dançante*,¹⁴⁵ que é atribuível à mesma campanha decorativa, sendo possivelmente uma das duas obras que, em 1817, aguardavam colocação na Quinta Real de Belém.¹⁴⁶ (Fig. 8) A proximidade da data de execução destas obras com a da chegada de uma importante colecção de modelos de gesso leva-nos a considerar a possibilidade de estas duas ocorrências estarem relacionadas. Referimo-nos ao espólio procedente da Academia de Portugal em Roma, que, em 1802, terá aportado em Lisboa,¹⁴⁷ bem como uma outra colecção

¹⁴⁴ RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado**. Lisboa: [s.n.], 2004, Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol. I, p. 216-217.

¹⁴⁵ CASTRO, Joaquim Machado de, – **Carta dirigida a pessoa indeterminadas em 3 de Fevereiro de 1817**. In: LIMA, Henrique Campos de. Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1825, p. 322, 323.

¹⁴⁶ MENDONÇA, Ricardo J. R. – **A persistência da memória no Laboratório de Escultura da Academia de Bellas-Artes de Lisboa**. In: RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822). [Cat. da exposição.] Lisboa: M.N.A.A.-I.N.C.M., 2012, p. 148-149.

¹⁴⁷ Esta colecção chegaria a Lisboa em 3 de Setembro de 1802. (COSTA, Luiz Xavier da – **O ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda, 1802-1833: memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936, p. 20)

propositadamente adquirida em Florença¹⁴⁸ para uma Academia que se quis estabelecer no Palácio da Ajuda.

A história deste espólio e outros exemplos avançados no decurso deste capítulo atestam a importância que a família Sousa Holstein teve na promoção de uma cultura artística de base erudita no país, com consequências particularmente evidentes na importação de reproduções de escultura clássica. Foi por intervenção do embaixador D. Alexandre, que, em 1790, se restabeleceu uma Academia de Belas-Artes em Roma, para a qual se veio a adquirir a mencionada colecção de modelos de gesso.¹⁴⁹ Falecido este, também o seu filho, futuro duque de Palmela, viria a debater-se pela manutenção do programa de pensionato artístico na cidade eterna e pela preservação deste espólio.¹⁵⁰ Contudo, aquele que vira a ser o mais distinto apoio mecenático deste último foi a encomenda de uma estela funerária a Antonio Canova em 1805. No seguimento desta comissão, o escultor dispôs-se a executar um monumento para o príncipe regente, versando assim um acontecimento histórico de Portugal.¹⁵¹ **(Docs. 1-3)** A escolha do soberano recaiu sobre um grupo consagrado ao *Génio da Independência Nacional* “com trez factos principaes a elle alegóricos, e [que] immortalize por este modo em mármore o valor de um povo de que o Ceo lhe destinou o Imperio, e de quem he amado não só como legitimo soberano, mais como Pay e Bemfeitor.”¹⁵² **(Doc. 4)**

Esta obra vem uma vez mais sobressair o papel que as colecções de modelos importadas de Itália terão tido na gestação cultural do país,¹⁵³ até porque foi com base num gesso do *Apolo de Belvedere*, remetido em 1802, que Giovanni Gherardo de Rossi veio a aclarar sobre o composição geral da obra que se perspectivava executar. **(Docs. 5)** A participação do antigo director da Academia de Portugal em Roma justifica-se não só

¹⁴⁸ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [et al.] – **Documentos para a História da Arte em Portugal: Arquivo Histórico Ultramarino: núcleo de pergaminhos e papéis dos séc. XVII a XIX.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p. 99-101.

¹⁴⁹ AAPSSR – Livro 16 [p. 125 - 136]: “Cópia da Memória enviada / ao Min.º dos Negócios Estrangeiros / sobre restabelecimento de huma / Academia de Bellas Artes em Roma”. Datada de 20 de Março de 1806.

¹⁵⁰ AAPSSR – Livro 16 [p. 102 - 103]: **Ofício esclarecendo o percurso seguido pelas caixas que continham objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma.** Datado de 21 de Fevereiro de 1806.

¹⁵¹ AAPSSR – Livro 14 [fl. 21 v.º]: **Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo, primeiro conde da Barca.** Datada de 1 de Novembro de 1805.

¹⁵² AAPSSR – Livro 14 [fl. 39 - fl. 40]: **Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo, primeiro conde da Barca.** Datada de 17 de Fevereiro de 1807.

¹⁵³ MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico.** *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.* N.º 16 (2014), [no prelo].

por este artista ter continuado a assessorar a corte portuguesa nestas matérias, mas também pela sua proximidade ao escultor. **(Doc. 6)** De facto, é da sua mão que sai a memória descritiva que permitiu a identificação de uma terracota existente no Museu Nacional de Arte Antiga, que até aqui tem sido erradamente associada à obra gráfica do pintor Domingos Sequeira.¹⁵⁴ **(Doc. 7)** A descrição que nos chegou, refere que a figura principal não deveria ser representada com asas, para não ser confundida com o *Génio da Liberdade*, contudo, é esta opção iconograficamente incorrecta que foi representada no referido modelo de barro. **(Fig. 9)** O génio inventivo do italiano ficaria patente a nível da composição, explorando da melhor maneira as similitudes com o *Apolo de Belvedere*, pela introdução de uma rigorosa assimetria no tronco superior e de atributos iconográficos como o escudo, encostado ao chão e apoiado pela mão esquerda, e ainda um ceptro longo empunhado pela mão direita.

A alusão a uma obra tão afamada augurava o êxito da encomenda, mas os custos desta fórmula de sucesso faziam-se pagar caro, já que o preço fixado seriam os mesmos 6000 mil escudos, que orçaram o *Perseu* que existe no Museu do Vaticano.¹⁵⁵ A isto acrescia naturalmente 1000 escudos por cada um dos três relevos da base, tendo-se fixado um preço de conjunto orçado em 8000 mil. O prazo de conclusão eram 3 anos, mas de Rossi refere, em Julho de 1807, que o escultor dava preferência a este empreendimento sobre outros com os quais entretanto se comprometera. No final, é bem provável que a obra tenha sido frustrada pela invasão do exército francês em Novembro, o que não deixa de ser irónico, dado que o tema *Génio da Independência Nacional* celebrava justamente o resguardo do país à ofensiva gaulesa.¹⁵⁶

Se atendermos à proximidade nas datas, é possível que o monumento concebido por Antonio Canova em 1807, tenha animado um conjunto de projectos evocativos da chegada da família real ao Brasil, bem como de outras obras que por esta altura se executaram. **(Fig. 10)** Miguel Faria refere que em 1810, foi lançado um concurso de ideias na *Royal Academy*, em Londres,¹⁵⁷ conhecendo-se deste período um projecto para

¹⁵⁴ Esta obra, procedente do espólio de José Tomaz Araújo Couto, terá ingressado no espólio do Museu Nacional de Arte Antiga em 1926. Agradecemos a informação prestada por Anísio Franco, conservador deste museu. (MNAA, inv. 578)

¹⁵⁵ AAPSSR – Livro 16 [p. 253 - 255]: “**Explicações pedidas por Canova p.^a / encomenda da Corte**”. Datada de 17 de Fevereiro de 1807.

¹⁵⁶ AAPSSR – Livro 17 [p. 54 - 55]: **Descrição de estátua representando Génio da Impedencia Nacional**. Datada de 11 de Julho de 1807.

¹⁵⁷ FARIA, Miguel Figueira - **Machado de Castro (1731-1822): Estudos**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 102-108.

uma estátua pedestre do príncipe regente, concebido por Machado de Castro, em 1811, para ser erigido no Rio de Janeiro.¹⁵⁸ Num sentido afim, é possível que a segunda estátua pedestre que João José de Aguiar veio a executar do rei D. João VI, esteja igualmente associada a este monumento, dado que, em 1814, aquela já se encontrava instalada no Hospital da Marinha.¹⁵⁹ Não parece contudo, que a terracota de Canova tenha caído no esquecimento porque a obra intitulada *Amor da Virtude*, que Faustino José Rodrigues viria a executar em 1826 para o vestíbulo do Palácio da Ajuda, é particularmente fiel a este modelo. (**Fig. 11**) As dúvidas que sobre esta matéria poderiam subsistir são rapidamente dissipadas ao confirmarmos que, também no mesmo local, o *Amor da Pátria* copia a pose de uma estátua de *Marte* executada por John Cheere para o Palácio de Queluz.

Conquanto o interesse pela escultura clássica continuasse a expandir-se, daqui em diante, a aquisição das suas reproduções tornou-se relativamente vulgar, testemunhando o aumento do nível médio de erudição numa sociedade cada vez mais cosmopolita e o fortalecimento das instituições de promoção do ensino e cultura. Nas exposições filantrópicas promovidas pelo abade Castro de Sousa em 1851 e 1858, foi exibido um conjunto de cópias e réplicas em pedra pertencentes ao duque de Palmela.¹⁶⁰ Entre elas, figuraram réplicas em mármore de Carrara do *Gladiador moribundo* e da *Minerva Médici* (Arrezo), assim como os bustos de uma *Vénus*, do *Apolo de Belvedere* e de um *Fauno*, (este último possuía a cabeça em Rosso Antico e a pele de cabra que o envolvia em Agata).¹⁶¹ A importância de se integrar esta análise num bloco mais extenso de peças vem-nos pela unidade sequencial evidenciada com outros exemplares, nomeadamente, duas cópias em mármore de Carrara, de uma *Santa Maria Madalena* e de uma *Fé em Deus* da mão de um ignorado “Bastolini”. Este nome, absolutamente

¹⁵⁸ CASTRO, Joaquim Machado de, – **A El rei D. João VI. Nosso Senhor. Projecto para se lhe erigir huma estatua pedestre na presente corte do Rio de Janeiro.** Lisboa, 1818, In: LIMA, Henrique Campos de. Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1825, p. 257-281.

¹⁵⁹ PINHO, Elsa Garrett – **O escultor João José de Aguiar: O breve sopro da Escultura Neoclássica em Portugal.** In: A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea. [Livro de actas do colóquio realizado em Lisboa entre os dias 12 e 13 de Março de 2009.] Lisboa: F.C.F.A., 2011, p. 315-316.

¹⁶⁰ As obras em questão eram pertença de D. Domingos António Maria Pedro de Sousa Holstein, Duque de Palmela. SOUSA, António Damazo de Castro e – **Catálogo dos objectos particulares collocados na Exposição Philantropica, 1851.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1851, p. 22-25; **Catálogo dos objectos particulares collocados na Exposição Philantropica.** Lisboa: Typographia Franco Portuguesa de Lallement, 1858, p. 30, 35-37.

¹⁶¹ REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – **Boletim de Architectura e Archeologia da real Associação dos Architectos civis e archeologos Portugueses.** 4.^a série, tomo IX, n.º 1, Lisboa: Typographia Lallement, 1903, p. 27.

inexistente na grafia italiana, poderá assim facultar-nos um autor para as restantes obras já que, pelo menos estas últimas, saíram indiscutivelmente da oficina de Lorenzo Bartolini. A este propósito, recorde-se que o escultor florentino se especializara na venda de *souvenirs* de alta qualidade a viajantes do *Grand Tour*, sobretudo retratos, cópias das mais afamadas esculturas clássicas, e de outros autores coevos consagrados, como Antonio Canova e até de si próprio.¹⁶²

A gradual acessibilidade dos modelos de escultura clássica na segunda metade do século XIX seria notada em 1875 por Assis Rodrigues: “Ainda há um século eram raros os modelos em gesso antigo, porém n’estes últimos tempos se tem propagado de tal sorte os modelos clássicos, que não só as academias, mas ainda artistas e pessoas curiosas têm obtido boas collecções de gessos para seu particular estudo.”¹⁶³ Não se pode, contudo, falar num interesse consistente, mas antes de uma apropriação de repertórios de objectos ornamentais: interessava menos o reconhecimento das efígies do que a sua aura clássica. De facto, no ano de 1876, seriam colocados, no jardim de São Pedro de Alcântara, um conjunto de bustos em pedra de lioz que se haviam expropriado da Aula de Escultura.¹⁶⁴ Também neste caso não se procurou tirar partido dos contributos que a arte e a cultura helénica terão prestado ao mundo ocidental, como costuma ocorrer neste tipo de arranjos, limitando-se a autarquia lisboeta a desvirtuar um programa iconológico gizado em 1844 no qual constavam originariamente apenas heróis portugueses. Ainda se tentou validar esta intervenção rotulando um dos bustos com o nome “Ulisses”, invocando assim as raízes lendárias da cidade de Lisboa; contudo, a falta de alcance deste expediente é facilmente demonstrável ao comprovar-se que o busto que coroa a referida inscrição representa na verdade *Menelau*. A mesma falta de critério nesta intervenção transparece ainda pela colocação de um busto moderno do pintor Anton Raphael Mengs, um artista cujo destino nunca se cruzou com o de Portugal. (Fig. 12)

Refira-se, não obstante, que este uso desconsiderado de obras consagradas preconiza um sentido de apropriação da imagem, em que o reconhecimento do modelo

¹⁶² A produção de réplicas e cópias de escultura pelos assistentes de Lorenzo Bartolini foi recentemente afluída numa exposição realizada em Florença. (vd. GALLERIA DELL’ACCADEMIA DI FIRENZE – **Lorenzo Bartolini: Beauty and Truth in Marble**. Florença: Giunti, 2011.)

¹⁶³ RODRIGUES, Francisco de Assis – **Dicionário Técnico e Histórico de pintura, escultura, arquitectura e gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 201.

¹⁶⁴ ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881**. Sessão de 16 de Março de 1876.

joga um papel importante no entendimento da mensagem que se procura transmitir. É este tipo de apropriação que está subjacente a uma adaptação do grupo do *Laocoonte*, numa caricatura feita em 1882 por Rafael Bordalo Pinheiro. Nesta ilustração intitulada *O Estado do Estado*, a cabeça do sacerdote troiano é substituída pela do rei D. Luís, correspondendo os filhos dele aos actores principais da tormentosa vida política portuguesa.¹⁶⁵ **(Fig. 13)** O reconhecimento desta analogia e a sua mediatização estarão em grande medida relacionados com a inauguração, nesse mesmo ano da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, onde, pela primeira vez, seria patente ao público português uma reprodução em gesso da referida estátua. Foi nesta exposição que se veio a implantar a primeira secção de reproduções artísticas, inaugurada oficialmente em 1884 com a abertura do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, sendo, de referir que, no Porto, o Museu Nacional Soares dos Reis viria mais tarde a complementar a sua colecção permanente de escultura com reproduções de gesso, tal como nos surge numa fotografia de Marques de Abreu em 1917.¹⁶⁶ **(Fig. 14)** Assim se veria que, numa altura de aparente declínio para os modelos de reproduções de escultura clássica, muitas destas obras encarnariam como símbolos da contemporaneidade sendo, por isso digno de menção que para a Sociedade Nacional de Belas-Artes, fundada em 1901,¹⁶⁷ se escolheria como símbolo a *Vénus de Milo*.

¹⁶⁵ PINHEIRO, Rafael Bordalo – *O Estado do Estado*. *O António Maria*, N.º 160 (22 de Junho de 1882), p. 200.

¹⁶⁶ ABREU, Marques – *Album do Porto: Clichés e Similigravuras de Marques Abreu*. Porto: Marques, 1917.

¹⁶⁷ TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo – *A Sociedade Nacional de Belas-Artes. Um Século de História da Arte*. Vila Nova de Cerveira: Projecto, Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira, Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006.

2. Os modelos de estátua na literatura artística nacional

A passagem de Francisco de Holanda (1517-1585) por Roma legou-nos um registo de primeira ordem da cultura artística da Renascença italiana. No ensaio *Da Pittura Antiga*, executado em 1548, é referido que as obras de Fídias e Praxíteles haviam conduzido à perfeição, artistas como Leonardo da Vinci, Donatello e Miguel Ângelo.¹⁶⁸ Por outro lado, no álbum das *Antiquallas*, executado entre 1538 e 1540, constam já diversas estátuas antigas que se viriam a impor como modelos de reverência na produção coeva sobressaindo entre elas o *Apolo de Belvedere*, *Mársias*, o *Espinário*, a *Cleópatra*, o *Grupo do Laocoonte*, a estátua equestre de *Marco Aurélio*, entre outros.¹⁶⁹ (Fig. 15)

A partir daqui, a referência a estas obras surge na literatura artística associada à premência de se ver institucionalizado o ensino do desenho. A aquisição de reproduções de escultura estaria por isso mesmo implícita à Academia de Belas-Artes que, em 1696, o pintor Félix da Costa de Meesen sonhou fundar. Na sua *Antiguidade da Arte da Pintura*, seria inclusivamente invocado o exemplo da nação francesa, recordando que, para seu deleite pessoal, em 1542, Francisco I enviara o pintor Francesco Primaticcio a Itália para que este lhe trouxesse uma colecção de reproduções em bronze.¹⁷⁰

O ensino do desenho iniciava-se pela cópia de fragmentos que serviam de introdução às proporções da figura humana. O mestre deveria ter o cuidado de corrigir desenhos dos discípulos, chamando-lhes a atenção para tudo o que nele houvesse de sublime, medíocre ou defeituoso para que se criasse uma justa disposição do que era a beleza.¹⁷¹ O artista deveria estar apto a desenhar não só a figura humana, mas também o

¹⁶⁸ HOLANDA, Francisco de – **Da pintura antiga**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 49.

¹⁶⁹ Neste álbum figuram as seguintes obras: *estátua equestre de Marco Aurélio*, de um *Imperador* em Barletta, *Ariadna dormindo*, os *Dióscuros* do Quirinal, uma estátua jacente de *Eros*, um grupo escultórico do séc. III a. C., *Esfinge* egípcio-helenística com hieróglifos, *Marte vingador*, *Mársias*, os *dois sátiros Della Vale*, duas cabeças, uma estátua de *Dafnis*, *Vénus Knídia*, menino sobre monstro marinho, *Merúrio* adolescente, *Spinario*, restos da estátua colossal de *Constantino*, *Afrodite*, Frontão do Templo de *Dióscuros* em Nápoles, *o Rio Nilo*, dez estátuas e três bustos dos Nichos da Galeria Valle-Caprânica. Adicionalmente figuravam ainda desenhos de relevos: *Ninfa Caçadora*, *Hércules* e o *Touro de Creta*, *Ícaro*, oito relevos do Arco de Constantino e cinco medalhões do *Arco de Tito*, relevos históricos das gestas de Marco Aurélio e também as colunas Antoninas de Marco Aurélio, de Trajano, e da Basílica de Constantino. Outros elementos: Busto de *Azene* ou *Minerva*, *cabeça de Estratega*, vaso colossal em Pisa, *cabeça de Juno Ludovisi*, *Sátiro com odre*, *cabeça de mármore*. (HOLANDA, Francisco de – **Álbum dos Desenhos das Antiquallas**. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.)

¹⁷⁰ COSTA, Félix da – **The Antiquity of the Art of Painting**. Intr. George Kubler. New Haven and Londres: Yale University Press, 1967, p. 176.

¹⁷¹ CHAVES, Luís – **Subsídios para a História da Gravura em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927, p. 99.

mundo natural, mapas cartográficos, bem como objectos de toda a sorte. Iniciado na cópia de estampas e pinturas só na fase final alcançaria o estudo do relevo, salientando-se que um artista com mente especulativa deveria exercitar-se “em debuxar pello natural, estátuas perfeitas; o qual sobre hua superficie plana medita, considera, retém e obra; formando como do nada os objectos, fingindo corpos dando-lhe alma em suas acções; enganando a vista e imitando a seu creador, sendo hum remate da mesma natureza.”¹⁷²

Um dos mais genuínos testemunhos da cultura artística setecentista vem de um eclesiástico, cuja estima pela imaginária o levaria a discorrer sobre o que julgava ser o objecto da escultura. Ainda que informado em tratados internacionais já bem conhecidos, o Padre Inácio de Vasconcelos não logra nunca abstrair-se do seu percurso pessoal, justificando uma paradoxal preferência da madeira sobre a pedra como material que qualifica o verdadeiro escultor.¹⁷³ Os seus *Artefactos Symetrios* iniciam-se com um tributo aos mais proeminentes escultores da Grécia, designadamente “Phydias, Miron, Policeto, o insigne Lisipo e o famigerado Praxiteles”.¹⁷⁴ A decadência que sucedeu a este período justifica o hiato temporal onde só teria lugar outros vultos maiores da renascença italiana designadamente Miguel Ângelo, Donatello, Baccio Bandinelli e Antonio del Pollaiuolo. Assim, para este autor, a constância dos valores clássicos devia-se à sobrevivência de escritos e exercia-se pela circulação de estampas. Esta inclinação livresca do autor consubstanciar-se-ia na omissão de referências concretas a obras de escultura, oferecendo-se somente como sucedâneo uma enunciação dos atributos de figuras mitológicas no seu livro segundo.

Conquanto algo anacronista, Vasconcelos, advoga já uma necessidade de se regular a práxis; contudo, a estruturação de um pensamento artístico assente numa reciprocidade entre teoria e prática só se cumpriria verdadeiramente com o escultor Joaquim Machado de Castro. Esta propensão para lidar com a produção em termos racionais terá sido potenciado durante a estada na Escola de Escultura de Mafra, como complemento formativo à acção de seu mestre Alessandro Giusti. Refira-se, a este

¹⁷² COSTA, Félix da – op cit., p. 316.

¹⁷³ VASCONCELOS, (Padre) Inácio da Piedade – **Artefactos Symetrios e Geometricos Advertidos e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes, Esculturaria e da Pintura**. Lisboa: Joseph António da Silva, 1733, p. 51.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 3-4.

propósito, que a biblioteca do convento e as esculturas importadas para a Basílica terão exercido maior fascínio no escultor do que o magistério do italiano.

Assim sucederia que aquele que veio a ser o mais representativo artista do barroco nacional seria justamente aquele que mais se debateria a favor da ortodoxia clássica, lembrando “que no estudo das Bellas Artes não ha senão dous systemas, Ou Grego, ou Barbaro.”¹⁷⁵ Este sentido deontológico levá-lo-ia a lamentar-se de ter sido impedido de vestir à *Romana* o rei D. José I na estátua equestre inaugurada em 1775.¹⁷⁶ Na *Descrição Analítica* que desta obra se fez, seria assinalado que o valor evocativo da estatuária assentava em grande medida no tratamento da acção épica da figura, e que só isso poderia impedir que ela se esgotasse em aparato ornamental da principal praça do reino.

Também no discurso para as utilidades do desenho pronunciado na Casa Pia, em 1787, o papel estruturante da escultura clássica seria evocado como repositório de belas formas que deveriam ser imitadas. Contudo, a superioridade reconhecida nos cânones legados pela Grécia não deveria cegar o entendimento do artista, que assim era convidado a usar a “sã Filosofia” para seleccionar o que de melhor houvesse em cada uma delas, obrando aquilo a que veio a chamar-se o “belo reunido”. No *Laocoonte* reconhecia-se “a dôr, e agitação, que os espectadores párao... esperão para o ver levantar! Attendem... escutão para ouvir-lhe os gemidos!!!”¹⁷⁷ Também o *Apolo de Belvedere*, a *Vénus de Médici* e o *Hércules Farnésio* eram referências particularmente próximas do seu léxico visual.¹⁷⁸ Os predicados de cada uma destas obras contém em si diferentes tipos de beleza, mas, na composição de uma obra nova, a escolha das diversas partes não podia ser acrítica, até porque, por vezes, a nudez chegava a ser “contrário á Religião, e boa Moral, á boa Razão, e sã Filosofia.”¹⁷⁹ Também a utilização do vestuário como indicador da nudez subjacente era reprovada porque, “amaneirada”,

¹⁷⁵ CASTRO, Joaquim Machado de, – **Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha N. Senhora**. Lisboa, 1818, In: LIMA, Henrique Campos de. Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1825, p. 235.

¹⁷⁶ CASTRO, Joaquim Machado de – **Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I**. FRANÇA, José-Augusto (posfácio). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975 [edição fac-símile da edição de 1810], p. 30, 31.

¹⁷⁷ CASTRO, Joaquim Machado de, – **Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha N. Senhora**. Lisboa, 1818, In: LIMA, Henrique Campos de. Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1825, p. 227.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 229.

¹⁷⁹ CASTRO, Machado, CASTRO, Joaquim Machado de – **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, p. 23.

trazia uma excessiva insinuação do corpo, difficilmente aceitável nas estátuas helénicas, e liminarmente reprovada nas modernas obras de Miguel Ângelo e Bernini. Nestas, o domínio irrepreensível da anatomia servia afinal de pretexto para um “estilo afectado com que alguns authores tem exagerado a imitação da natureza.”¹⁸⁰ Ainda a este propósito, recorde-se que diversas estátuas antigas que por esta altura se importaram eram decorosamente cobertas para não ferir sensibilidades, como se veio a comprovar por alguns exemplos coevos no Palácio de Queluz e na Quinta Devisme.

A progressiva afirmação de uma classe artística cada vez mais erudita ficaria igualmente patente no exemplo de vida do pintor e architecto Cirilo Wolkmar Machado. Por sua determinação pessoal viria a criar-se a primeira aula do Nu em 1781, e a reformular os estatutos da Irmandade de S. Lucas em 1791, numa altura em que se procurava dar novo alento a esta última corporação de artistas. Gorado um antigo sonho de fundar uma escola exclusiva para os membros associados a este grémio, subsistiram ainda as reivindicações de admitir somente “individuos os mais habéis assim em inventar como em copiar bem.”¹⁸¹ A importância deste exercício levou à inclusão de uma advertência sobre a verdadeira essência deste mester e as consequências de uma escolha pouco judiciosa:

O Publico deverá saber que, como os estudos da arte começam pela imitação, aquelles que sem saber imitar bem, e com expedita e sabia execução pretende ser inventor e dirigir numa maquina pinturesca, usa de ímpostura, engana aquelle que lhe confia a obra, e adquire uma soma estorquida ou a elle, ou ao artista que a fez, ou a ambos.¹⁸²

O mesmo autor ocupar-se-ia posteriormente em conceber uma trama narrativa em torno de um “Tratado da Verdade”, que daria ao prelo sob a forma de livro, intitulado *Conversações sobre a Pintura, Escultura e Architectura*. Aqui Cirilo encarna o papel de “Honorato” para lamentar-se do escasso apreço prestado às artes no país, recordando que noutras latitudes os mais bravos artistas haviam alcançado o panteão da Imortalidade e da Memória. Segundo este autor, a maior herança que os antigos haviam legado à arte moderna era a “graça” levada à plenitude em Rafael e desvirtuada pela

¹⁸⁰ Ibidem, p. 22.

¹⁸¹ TEIXEIRA, F. A. Garcês – **A Irmandade de S. Lucas: estudo do seu arquivo**. Lisboa: Imprensa Beleza. 1931, p. 19.

¹⁸² Ibidem, p. 21.

violência de Miguel Ângelo. Melhores encómios não foram destinados a Gian Lorenzo Bernini; ao comparar o grupo de *Apolo e Dafne* com o *David*, a pior opinião estava reservada para este último, porventura, por ser aquele que, reconhecidamente, estava mais afastado do ideário clássico.¹⁸³ Neste, valorizavam-se os diferentes atributos psicológicos, contemplando-se no *Hércules Farnésio* o carácter da força, no *Apolo de Belvedere* a elegância, a suavidade e a agilidade, e o brandamente alterado *Laocoonte*, que exprime um estado de agitação grave mas dolorosa.¹⁸⁴

Um testemunho de reverência mais óbvio poderá ser encontrado no *Tratado de Architectura e Pintura* compilado em Maфра, entre 1796 e 1808, onde Cirilo chega a afirmar: “Os antigos devião ter meios de perfeição que nós ignoramos porque os melhores modernos ainda ali não chegarão.”¹⁸⁵ Conquanto os desenhos de estátuas que viriam a constar nesta obra provenham de estampas da autoria de Jean-Baptiste Corneille e de Gérard Audran, nela seriam patentes opções bem pessoais expressas sob a forma de uma hierarquia onde havia lugar para algumas escolhas pouco canónicas, como o *Hermafrodita Borghese* ou o grupo de *Pan e Apolo*; estando desta selecção ausentes a *Flora Farnésio*, a *Cleópatra do Vaticano* e a *Níobe correndo*.¹⁸⁶ (Fig. 16)

Outra obra de valor equivalente a esta é um álbum de desenhos elaborado por Machado de Castro e denominado *Livro de estátuas C*.¹⁸⁷ Outros autores analisaram temática e estilisticamente este álbum, fracassando em algumas deduções por terem cedido à tentação de reconhecer nele estudos prévios feitos pelo escultor à já mencionada estátua equestre, ou por terem falhado na identificação de uma parte

¹⁸³ MACHADO, Cirilo Volkmar – **Conversações sobre Pintura, Escultura e Architectura: Escriptas e dedicadas aos professores e amadores das Bellas Artes**. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1794-1798, p. 53-56.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 30.

¹⁸⁵ MACHADO, Cyrilo Volkmar – **Tratado de Architectura & Pintura**. Reprodução fac-símile da edição de 1823. Paleografia de Ana Calado Inácio; transcrição, prefácio e notas de Francisco Gentil Berger; nota de Abertura de Augusto Pereira Brandão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação e Bolsas, 2002, p. 316.

¹⁸⁶ As obras mencionadas ou representadas são: *Cómodo como Hércules* (Vaticano, Roma), *Hércules Farnésio* (Museu Arqueológico Nacional, Nápoles), *Vénus de Médici* (Uffizi, Florença), *Apolo de Belvedere* (Vaticano, Roma), *Antínoo Capitolino* (Capitólio, Roma), *Antínoo de Belvedere* (Vaticano, Roma), *Busto de Antínoo* (Villa Adriana, Roma), *Grupo do Laocoonte* (Vaticano, Roma), *Gladiador Borghese* (Louvre, Paris), *Papirius* (Museo Delle Terme, Roma), *Sileno com Baco* (Louvre, Paris), *Fauno Borghese* (Louvre, Paris), *Gaulês moribundo* (Capitólio, Roma) *Pan e Apolo* (Museo Delle Terme, Roma), *Hermafrodita Borghese* (Paris, Louvre), *Antínoo como Osíris* (Vaticano, Roma), *Sátiro Della Valle* (Museu Capitolino), *Rio Nilo* (Museu Vaticano), *cavalo esfolado* da Villa Mattei, (Torrie Collection, Edimburgo), *Vénus da Concha* (Paris, Louvre), *Vénus Accroupie* (Florença, Uffizi), *Lutadores* (Uffizi), *Amolador da Cita* (Uffizi, Florença), *Diana Caçadora* (Louvre, Paris), *Torso de Belvedere* (Vaticano, Roma), *Toro Farnésio* (Museu Arqueológico Nacional, Nápoles). (Ibidem, p. 316-330.)

¹⁸⁷ MNAA, inv. 1152 Des.

substancial das obras que nele figuram.¹⁸⁸ Em todo o caso, é justo reconhecer que a aparente desordem dos desenhos e a constatação de que a maioria deles terá sido reproduzida de estampas dificulta uma interpretação mais rigorosa. O interesse particular por modelos anatómicos, sobretudo no que respeita à série de desenhos do cavalo da Villa Matei, relembram-nos a mágoa que terá provocado a Machado de Castro não ter podido estudar convenientemente o equídeo que veio a figurar na estátua equestre de D. José I. Assim, é compreensível o impacte causado pela versão de Giambologna do cavalo da *estátua equestre de Marco Aurélio* ou até o *S. João Baptista* de Houdon executado em 1776. Ainda que estas obras tenham sido desenhadas de diversos pontos de vista, também neste caso terão sido copiadas de estampas; em todo o caso, dificilmente terão contribuído para a execução da estátua equestre de D. José I que seria inaugurada um ano antes de Houdon ter concluído a referida estátua anatómica.

Alguns dos desenhos que incluem a representação de um fundo ou nichos desvelam o aspecto que as estátuas chegaram a ter quando estiveram na *Villa Médici* ou Palácio Borghese.¹⁸⁹ (**Fig. 17**) A selecção feita revela alguma intencionalidade, considerando que as figuras trajadas com poses hieráticas poderiam ter servido de prelúdio para o programa decorativo do Palácio da Ajuda. Paradoxalmente, isto recorda-nos que as esculturas clássicas que mais notoriedade alcançariam foram, justamente, aquelas que se apresentavam mais despidas e em composições mais dinâmicas.¹⁹⁰ Deste

¹⁸⁸ Manuel Mendes propôs que os desenhos anatómicos tivessem servido como estudos preparatórios para a estátua equestre. (MENDES, Manuel – **Machado de Castro**. Lisboa: Cosmos, 1942, p. 2) José Augusto França vem corrigir esta informação entendendo que os desenhos terão sido executados posteriormente (CASTRO, Joaquim Machado de – **Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I**. FRANÇA, José-Augusto (posfácio). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975 [edição fac-símile da edição de 1810].) Ana Duarte Rodrigues, terá logrado ir mais além identificando algumas das obras que nele figuram e procedendo a uma análise temática e estilística. (RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado**. Lisboa: [s.n.], 2004, Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 173-191.)

¹⁸⁹ Na Villa Médici terão existido a *Tusnelda*, a *Sabina*, a *Matidia* a *Atena sentada*, *Cícero* tendo a maioria destas obras sido instaladas na Loggia dei Lanzi em Florença posteriormente a 1772. Do Museu Vaticano foram copiadas a *Musa Clio*, a *Urania Capitolina*, uma *Bacchae* do Capitólio. Refira-se adicionalmente a existência de uma *Melpómene* (?) segundo a interpretação de Ana Duarte Rodrigues, que, seguindo a anotação do escultor, terá existido no Palazzo Borghese.

¹⁹⁰ *Mársias* (Uffizi, Florença), *Sátiro Escanceador*, *Fauno com pantera* (Uffizi, Florença), *Centauro com Cúpido* (Louvre, Paris), *Apolo de Belvedere* (Vaticano, Roma), *Vénus de Médici* (Uffizi, Florença), *Meleagro* (Vaticano, Roma), *Apolino* (Uffizi, Florença), *Ares Ludovisi* (Altemps, Roma), *Baco com pantera* (Uffizi, Florença), *Fauno tocando Flauta* (Louvre, Paris), *Fauno Barberini* (Glyptoteca, Munique), *Spinario* (Palácio dos Conservadores, Roma), *Lutadores* (Uffizi, Florença), *Vénus Calipígia* (Museu Arqueológico Nacional, Nápoles) *Pan e Apolo* (Museu Arqueológico Nacional, Nápoles), *Leão* (Monte capitolino, Roma), *Amolador da Cita* (Uffizi, Florença), *Fauno do cabrito* (Prado, Madrid), *Fauno dançante* (Uffizi, Florença), *Pantera* (?), *Leão Médici* (Loggia dei Lanzi, Florença), *Hércules*

elenco, refira-se que, por exemplo, o *Mársias* que foi copiado do *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, de François de Perrier.¹⁹¹ Para outras, contudo, não foi ainda localizada a fonte, salientando-se não obstante que em alguns casos terão seguido a mesma fonte de Cirilo Volkmar Machado na elaboração de um outro conjunto de desenhos guardados na Academia Nacional de Belas-Artes.¹⁹² Porventura, o elemento mais conclusivo que nos permite aferir uma datação para o *Livro de Estátuas C* são os desenhos de um *Hércules Farnésio* e de um *Fauno Dançante*,¹⁹³ que eventualmente terão servido de estudo prévio para as obras executadas para o jardim da Quinta Real de Belém. Para este efeito, considere-se que segundo as informações avançadas por Ana Duarte Rodrigues, João José Elveni achava-se, em 1806, a trabalhar num “Hércules”.¹⁹⁴ Porque este álbum não procura estabelecer uma hierarquia, é escusado analisarem-se as suas omissões bastando, tão-somente fixarmo-nos em que as suas opções poderão ter-se baseado na necessidade de representar obras mais compactas, nas quais não se poderia integrar o grupo do *Laocoonte*, ou até o *Gladiador Borghese*, que do ponto de vista estrutural é mais instável. Também a este propósito considere-se que não faria sentido representar a *Flora Farnésio* porque dela já se haviam feito duas cópias, uma do próprio Machado de Castro e outra atribuída a seu mestre Alessandro Giusti.

Farnésio (Museu Arqueológico Nacional, Nápoles), *Antínoo Capitolino* (Museu Capitolino, Roma). Outras obras que figuram neste álbum são: *Palas Velletri* (Louvre, Paris), *Porzia e Catone* (Museu Pio Clementino, Roma), *Vaso Borghese* (Louvre, Paris), *Hécate* (?), cabeça de mulher da colecção Borghese (?).

¹⁹¹ PERRIER, François – op. cit., estampa 18. [Marsias suspensus in Horis Med.]; Joaquim Machado de Castro – **Livro de Estátuas C**. MNAA, inv. 1152 /4 Des.

¹⁹² As obras que surgem desenhadas por Cirilo na referida pasta são as seguintes: *Vénus de Médici* (Uffizi, Florença), *esfolado* de Ercole Lelli (Museo Palazzo Poggi, Bolonha), *Baco com pantera* (Uffizi, Florença), *esfolado* de Houdon (Ecole des Beaux Arts, Paris), *Ares Ludovisi* (Altemps, Roma), *Apolino* (Uffizi, Florença), *Fauno Barberini* (Glyptoteca, Munique), *Antínoo Capitolino* (Museu Capitolino, Roma), *Espinário* (Palácio dos Conservadores, Roma), *Meleagro* (Vaticano), *Apolo de Belvedere* (Vaticano, Roma), *Hércules Farnésio* (Museu Arqueológico Nacional, Nápoles), o *Diadomenus* (Museu Arqueológico de Nápoles), *Sátiros Della Valle* (Roma, Museus Capitolinos), *Fauno do cabrito* (Madrid, Prado), *Mársias* (Florença, Uffizi), *cavalo esfolado* da Villa Mattei, (Torrie Collection, Edimburgo), *Fauno e Pan* (Museu Arqueológico Nacional, Nápoles). Estes desenhos encontram-se na Academia Nacional de Belas-Artes e foram já referenciados por diversos historiadores, nomeadamente: GOMES, Paulo Varela – **A confissão de Cyrillo: estudos de história da arte e da arquitectura**. Lisboa: Hiena, 1992, p. 15; ARRUDA, Luísa d'Orey Capucho – **Cirilo Wolkmar Machado. Cultura Artística. A Academia. A Obra gráfica. Projecto de Investigação**. Lisboa: [s.n.], 1999. Prova complementar de Doutoramento em Desenho, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, p. 2, 3; BRANCO, Cristina – **Contributos para o estudo da teoria das proporções aplicada à escultura em Portugal**. Lisboa: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, p. 90-94; ANBA – Conjunto de desenhos de estátua e Estudos de perspectiva, pasta 6.

¹⁹³ *Hércules Farnésio* (MNAA, inv. 1152/66 Des.); *Fauno Dançante* (MNAA, inv. 1152/62 Des.)

¹⁹⁴ A historiadora refere que em 6 de Agosto de 1806 João José Elveni estava já há bastante tempo a trabalhar num *Hércules* para as quintas reais. (RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto...**, vol. I, p. 217.)

Como atrás se viu, existiram diversas réplicas do *Hércules Farnésio* a circular pelo país por intermédio das populares cerâmicas da Real Fábrica do Rato ou por intermédio de exemplares em tamanho natural, como aquele que tudo indica terá existido no jardim do Palácio de Queluz, com procedência da oficina de John Cheere.¹⁹⁵ Não se sabe exactamente a repercussão que estes múltiplos terão tido na produção dos artistas coevos, mas subsistem diversos registos de obras em tamanho natural de uma estátua que mede 3,17 metros. O primeiro deles surge-nos no já mencionado *Tratado de Pintura e Architectura*, onde Cirilo Volkmar Machado altera a escala do original e adopta um sistema métrico distinto daquele que vem enunciado nas gravuras, ficando-se assim com a percepção de que o pintor se terá servido das suas próprias medições.¹⁹⁶ O *Hércules Farnésio* foi seguramente a estátua dilecta de Machado de Castro, representando-a igualmente à escala natural não só na escultura atrás mencionada mas também numa *Alegoria às Belas-Artes*, em que esta obra é representada à direita a três quartos de costas.¹⁹⁷ **(Fig. 18)** Nesta última, a mão invisível do escultor surge-nos por intermédio de uma figura alusiva à Escultura no momento em que esta obra está a ser assinada.

As afinidades até aqui traçadas entre os desenhos de Machado de Castro e de Cirilo Volkmar Machado poderão, ainda que remotamente, assumir-se como registos de passagem da uma colecção de modelos de gesso importada em 1802 e que teria sido destruída em 1807 com as invasões francesas ao Castelo de São Jorge em Lisboa. Uma das obras que integrava esta colecção era o *Mercúrio Voante*, de Giambologna, e, ainda que a animosidade contra os caprichos modernos impedisse Cirilo Volkmar Machado de lhe reconhecer qualquer beleza particular, o fascínio pela engenhosa composição poderá eventualmente ser atestado por um esquisso existente no *Tratado de Architectura & Pintura*.¹⁹⁸ A assimetria da pose e até a ligeira alteração nos braços poderiam neste sentido ser interpretadas como intervenções destinadas a matizar os impulsos criativos do belga, reconhecendo-se a mesma operação na *Alegoria às Belas-Artes*, de Machado

¹⁹⁵ Saliente-se, contudo, que esta colecção não seria conhecida dos artistas portugueses porque, ao cotejarmos a lista de obras adquiridas, é desde logo evidente a falta de elos comuns entre as obras desenhadas por Machado de Castro e Cirilo Volkmar Machado e os modelos de chumbo existentes no referido jardim. (Vd. NETO, Maria João Baptista, GRILO, Fernando – **A obra do escultor inglês John Cheere para os jardins do Palácio de Queluz. Património-Estudos**. N.º 8 (2005), p. 85.)

¹⁹⁶ MACHADO, Cyrilo Volkmar – *Tratado de Architectura & Pintura...*, p. 309.

¹⁹⁷ MNAA, inv. 1130 Des.

¹⁹⁸ Este esquisso patenteia algumas variações à obra original desde logo por estar representado em simetria, à semelhança de outras esculturas consagradas copiadas de estampas que figuram mais à frente no mesmo álbum. (MACHADO, Cirilo Volkmar – *Tratado de Architectura & Pintura...*, p. 282)

de Castro, onde as alterações mais evidentes se observam na alteração da posição dos braços e na introdução de uma túnica que cobre parte do corpo.¹⁹⁹

A criação de diversas instituições de ensino artístico na segunda metade do século XVIII contribuiu para a afirmação dos modelos de gesso enquanto material de estudo. Contudo, o acesso limitado a um repertório de obras e o apego às estampas determinou que este último suporte consolidasse a sua importância como material didático, na primeira metade do século XIX. A preocupação em disponibilizarem-se manuais de reconhecida utilidade para as artes levou a oficina literária do Arco do Cego a providenciar traduções de algumas obras que versavam tendencialmente o ensino da gravura ou da pintura. No prefácio dos *Princípios da Arte da Gravura*, de Gérard de Lairesse, dado ao prelo em 1801, Frei Veloso aproveita a ocasião para denunciar os efeitos perversos associados ao ensino ministrado na Casa Typografica do Arco do Cego, alertando que os alunos saíam das aulas de desenho “unicamente com alguma prática de copiar, mas nenhuma dos principios, em que esta se deveria estabelecer, menos da historica dos heroes, que se fizerão célebres nesta sublime profissão”.²⁰⁰ Por sua vez, no comentário feito em 1815 para a tradução das *Regras da Arte da Pintura*, de Michelangelo Prunetti, José da Cunha Taborda expande o sentido de adesão aos chamados “clássicos”, lembrando que:

O Hercules Farneziano, o Gladiador Borguez, e o Apollo de Belvedere nos mostram a ideia do bello posivel; porém nenhum por si offerece uma forma geral de belleza perfeita, que se possa apropriar a toda a espécie humana considerada na sua totalidade. Os poetas, e os Oradores da antiguidade sempre inculcárão, que todas as Artes devião receber a sua perfeição da belleza ideal. A simples imitação da natureza em geral, não poderá jámais inflamar o entendimento dos espectadores. Eis aqui o motivo, por que se dá á escola Italiana a preferênciã sobre a Flamenga, e superior a todas as de Italia Romana.²⁰¹

¹⁹⁹ MNAA, inv. 1130 Des.

²⁰⁰ LAIRESSE, Gerard de – **Principios da arte da gravura, trasladados do Grande Livro dos Pintores de Gerardo Lairesse Livro Decimo Terceiro: para servirem de appendice aos Principios do Desenho do mesmo author, em beneficio dos gravadores do Arco do Cego.** Trad. José Mariano da Conceição Veloso. Lisboa: na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801, p. 7.

²⁰¹ TABORDA, José da Cunha – **Regras da arte da pintura: com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mais célebres professores: escritas na lingua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez e Borba.** Lisboa: Imprensa Regia, 1815, p. 20.

Ainda que a tradição portuguesa de figurino religioso e popular, em barro e madeira, justificasse a disponibilização de sebentas para o ensino de escultura, este material de estudo apenas veio a ser distribuído na Aula Régia de Escultura. Machado de Castro, que teve este estabelecimento a seu cargo e que já antes se notabilizara na problematização teórica deste género artístico, não deixou igualmente de se interessar pela instrução dos seus alunos elaborando um *Methodo breve das proporções humanas*.²⁰² Nas vésperas da fundação da Academia de Belas-Artes, o novo titular da Aula de Escultura, Francisco de Assis Rodrigues, veio providenciar uma actualização para este caderno dando ao prelo dois compêndios intitulados *As Proporções do Corpo Humano medidas sobre as mais bellas Estatuas da antiguidade* (1830) e *Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano* (1836).²⁰³ (Fig. 19) Conquanto copiadas de Gerard Audran, as gravuras que no primeiro viriam a constar continuavam a providenciar exemplos credíveis para o ensino em obras como o *Hércules Farnésio*, a *Vénus de Médici*, o *Apolo de Belvedere*, o *Antínoo de Belvedere* e o *Egípcio Capitolino*. Estas sebentas terão sido particularmente úteis nos primeiros anos de vida da Academia de Belas-Artes, mas a importância que a partir daqui estaria reservada ao modelo nu e a disseminação de moldagens de gesso caucionava o papel que as estampas tinham a prestar num período de franca afirmação da fotografia.

²⁰² O original manuscrito deste texto encontra-se na biblioteca da Academia Nacional de Belas-Artes e foi já referenciado por Cristina Branco tendo posteriormente sido estudado Ana Duarte Rodrigues (BRANCO, Cristina – **Contributos para o estudo da teoria das proporções aplicada à escultura em Portugal**. Lisboa: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, p. 85-86; RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa...**, p. 121-126.

²⁰³ RODRIGUES, Francisco de Assis – **As proporções do corpo humano medidas sobre as mais bellas estatuas da antiguidade**. Lisboa: Na Imprenssão Régia, 1830; RODRIGUES, Francisco de Assis – **Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano, dedicado á mocidade estudiosa, que se applica ás Artes do Dezenho**. Lisboa: Typografia de A. S. Coelho, 1836.

3. Os modelos de gesso e o ensino artístico no século XVIII

Durante largos séculos, a única forma de consentaneidade com padrões internacionais de produção artística foi o envio para Roma de alunos de Belas-Artes em regime de pensionato. Para Vieira Lusitano (1699-1783) esta oportunidade surgiu em 1713, quando o marquês de Abrantes, seu protector, foi destacado como embaixador para a cidade do Tibre. Nela, a *Galeria dos Farnesios* terá causado maior impacto, sobressaindo de todos os pintores os Carraci como, “(...) descifrador perfeito das difficultosas partes em Rafael, e nos Gregos.”²⁰⁴ A restante formação fez-se na frequência das aulas de modelo nocturno leccionadas nas Academias; chegando mesmo a alcançar um terceiro lugar num concurso organizado em 1716 pela Academia de São Lucas. No regresso a Portugal, em 1719, as memórias deste *soggiorno romano* avolumavam-se em cofres contendo “Libros, estampas, modelos, e debuxos (...)”²⁰⁵, mas entre estes objectos estariam igualmente alguns gessos que pintor havia adquirido.

Directa ou indirectamente, os pensionatos em Itália trouxeram importantes progressos para o país, impondo metas de desenvolvimento para o ensino artístico que que necessariamente passavam pelo incremento do estudo da figura humana. Em 1750 arrancou no Convento de Mafra uma escola de escultura sob intendência do escultor Alessandro Giusti, para a qual não faltaria uma colecção de modelos de gesso procedentes de uma colecção que D. João V encomendara de Roma quando pensou em fundar uma Academia de Belas-Artes.²⁰⁶ Desta colecção, referida pela primeira vez por Machado de Castro, apenas se veio identificar conclusivamente uma moldagem do relevo esculpido por Angelo de Rossi para o túmulo do Papa Alexandre VIII.²⁰⁷ Outras obras que possivelmente terão a mesma origem foram localizadas por Sandra Costa Saldanha, o que, a comprovar-se, demonstra que nem todos os modelos desta

²⁰⁴ VIEIRA LUSITANO – **O insigne pintor, e leal esposo Vieira Lusitano: historia verdadeira, que elle escreve em cantos lyricos, e offerece ao Illust. e Excellent. Senhor Joze da Cunha Gran Ataide e Mello.** Lisboa: Officina Patriacal de Francisco Luiz Ameno, 1780, p. 177.

²⁰⁵ Ibidem, p. 294.

²⁰⁶ CASTRO, Joaquim Machado de, – **Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha N. Senhora.** Lisboa, 1818, In: LIMA, Henrique Campos de. Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, p. 221.

²⁰⁷ “No Gabinete da Escolla de Esculptura, a que Preside (?) Joaquim Machado, há muitas Estatuas, vazadas em forma, estrahida sobre os mesmos originaes: as melhores são a Vénus de Medicis; o Hercules de Farnesio; o Laoconte; a Venus pudica, ou da Conchinha; o Apolo de Belvedêr; os Apostolos de Maini, Mestre de Alexandre Justi, que se tirarão sobre os Originaes, que tinham vindo de prata para a Patriarchal, e que se perderão pello Terramoto de 55. Hum Baicho relevo convexo; em q.’ se representa huma cannonização, que hé de Angelo Rossi, que mandou vir de Roma D. João V.” (BNP – Res, MSS, Caixa 11, n.º 18: SANTOS, António Ribeiro dos – **Epistola das Belas-Artes**, 1798-1799, p. 21.) (FBAUL, Esc. 823.)

procedência terão sido transferidos para a aula de Joaquim Machado de Castro. Para trás terão ficado dois pares de réplicas representando a *Noite*, o *Dia*, a *Aurora*, o *Crepúsculo*, que existem na Capela dos Médici em Florença²⁰⁸, cujos maneirismos eram pouco apreciados pelo casto escultor.²⁰⁹ Outras razões terão determinado que esta colecção ficasse esquecida em Maфра, porque nela se reconhecem obras de particular valor, como os torsos de *Laocoonte* e de *Mársias*, os bustos de *Alexandre*, *Antonino Pio*, *Afrodite*, *Augusto*, *Julia Domna*, entre outros. Por entre a colecção de réplicas maneiristas e barrocas reconhecem-se adicionalmente o *São Felipe Neri*, de Alessandro Algardi, um *São Mateus* de Camilo Rusconi, um *São Tomé* de Pierre Legros, o *São João Evangelista* e o *São Pedro* de Leandro Gagliardi, entre outros.

Nem todos os gessos existentes na Aula de Escultura de Lisboa terão sido herdados de Maфра, e, com efeito, subsistem diversos registos de importação de modelos de escultura de Roma.²¹⁰ Como atrás se viu, este refúgio arcádico, que acompanharia Machado de Castro até ao final dos seus dias, seria descrito por António Ribeiro dos Santos em 1798.²¹¹ Também Júlio de Castilho nos transmite uma imagem particularmente vívida do Palácio do Calhariz: “onde o Canova portuguez, já então no occaso da vida, passava com os modelos da Antiguidade os seus últimos dias, tão cheios das recordações de glória.”²¹² Tal como foi referido por Ana Duarte Rodrigues estas obras compostas, na sua maioria, por figuras de formato académico²¹³ (54-67 cm) terão posteriormente, em 1836, sido incorporadas na Academia de Belas-Artes de Lisboa, por intermédio do espólio afecto às extintas Aula e Laboratório de Escultura.

²⁰⁸ QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Alessandro Giusti (1715-1799) e a aula de escultura de Maфра**. Coimbra: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 242-254.

²⁰⁹ Ainda sobre Miguel Ângelo é referido: “Devem pois os Professores destas Artes possuir da Anatomia os mais amplos conhecimentos que lhes for possível. O immortal Buonarroti os teve em grão superior, posto que isso mesmo o impellio a deliberações dignas de censura pela ostentação que fez da sua sciencia Anatomica.” (CASTRO, Joaquim Machado de – **Dicionário de Escultura...**, p. 22.)

²¹⁰ Cruzando as referências avançadas por Miguel Faria e Ana Duarte Rodrigues, é particularmente evidente a existência de dois fulcros distintos de aquisições centradas em 1782 (Julho de 82, Outubro de 83) e 1798 (Março de 98 e Maio de 98). Vd. FARIA, Miguel Figueira – **Machado de Castro...**, p. 65; RODRIGUES, Ana Duarte – **A escultura de vulto figurativa...**, vol. II, docs. 31- 32.

²¹¹ BNP: Res, MSS, Caixa 11, n.º 18: SANTOS, António Ribeiro dos – **Epistola das Belas-Artes**, 1798-1799, p. 21.

²¹² Júlio de Castilho transcreveria adicionalmente transcrita a descrição do escritor Latino Coelho: “Era uma habitação do antigo régimen decorada com panos de arraz onde imagens de heroes da Ilíada pareciam, à luz indecisa dos aposentos, saltar da tela para vir terminar no meio d’elles as suas homéricas pelepas.” CASTILHO, Júlio de – **Memórias de Castilho**. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1881, vol. I, p. 100-101.

²¹³ RODRIGUES, Ana Duarte – **A escultura de vulto figurativa...**, p. 189.

Esta colecção terá sido particularmente importante nas cogitações do estatutário português, vindo a substantivar as dúvidas levantadas pelos comentários do pintor Anton Raphael Mengs, onde se propõe que as mais afamadas estátuas legadas pela Antiguidade Clássica se haviam talhado unicamente a escopro, quando os modelos claramente demonstravam que estas obras haviam sido finamente acabadas. Esta contestação saldou-se com Machado de Castro a reconhecer não poder ajuizar cabalmente sobre esta questão, por nunca ter visto as referidas obras ao vivo.²¹⁴ Estas valorações terão sido feitas com base na apreciação de alguns torsos, sendo a sua colecção, em todo o caso, composta maioritariamente por bustos, cabeças, estatuetas, máscaras, extremidades e relevos.²¹⁵ A circulação de moldagens de gesso em formatos mais reduzidos foi relativamente frequente até em Portugal; contudo, a existência de modelos de estátua à escala real seria particularmente escassa.

A distinção entre modelos à escala real e fragmentos não é um mero preciosismo para a história do gosto, mas sim um elemento fundamental para se aferir o estágio de desenvolvimento das instituições artísticas do país, a cultura dos seus agentes e a desenvoltura das corporações produtoras na antecâmara de se criar uma Academia de Belas-Artes. De facto, uma leitura atenta das fontes revela que a diferenciação entre o desenho de figura e desenho de estátua esteve sempre implícita nos estatutos das instituições artísticas que se foram criando no curso do século XVIII. Até mesmo as Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto se debateriam pela implementação desta última e derradeira fase da aprendizagem, que só podia ser cumprida plenamente no estrangeiro, onde existiam diversas colecções de estátuas ou suas reproduções. As dúvidas que subsistem no que concerne à aquisição de modelos de estátuas ao longo do século XVIII centram-se, sobretudo, na necessidade de as fazer acompanhar em todo o trajecto, deste a origem, tendendo este tipo de registos a sobreviver.

²¹⁴ Nesta análise tomou-se em consideração que o manuscrito da análise da estátua equestre já se havia ultimado em 1793: “Como eu não tive a fortuna de ver aquelles bellos exemplares, mais que nos gessos delles extrahidos, e não nos proprios originaes de marmore, não tenho todo o bastante fundamento para me oppôr ao que diz hum Artista Sabio [Anton Raphael Mengs], que os examinou: porém como a sua analyse (nesta parte) pertence ao manejo, e não ao Scientifico da Arte; não se lhes faz injúria na supposição de que, sendo Pintor, e não tendo prática do manejo da Escultura, talvez se enganasse em julgar, que as carnes daquellas Estatuas, são unicamente feitas a escopro, sem toque de raspa” (CASTRO, Machado de – **Descrição analytica...**, p. 170-171.)

²¹⁵ Sobre o inventário dos objectos da Aula Laboratório de Escultura que ingressaram na Academia de Belas-Artes de Lisboa, vd. FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto**. Lisboa: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. II, doc. n.º 3.

Com o advento do Iluminismo, o desenho seria celebrado como uma das disciplinas edificadoras para o mundo cognoscível, reconhecendo-se a sua utilidade na representação do espaço físico e imaginário. O papel que lhe era atribuído contribuiu para uma melhor integração da Arte na sociedade e cultura portuguesas. Porque a presença de modelos de gesso na fase de ensino era já reconhecida, a sua importação ou aparecimento surgem associados à criação de instituições de ensino.

Em 1721, foi fundada uma Aula de Desenho na Escola de Abridores de Cunhos na Casa da Moeda e, posteriormente, em 1749, também na Fundição da Artilharia do Arsenal Real do Exército viria a funcionar uma Escola de Desenho, de Gravura e de Lavra de Metais.²¹⁶ Ainda que a utilização de *geços* e estampas entre 1768 e 1773 apareça confirmada no rol de materiais fornecidos a esta aula convém não esquecer que os seus estudos se vocacionavam para a produção de ornamentos de armas, englobando adicionalmente formação em áreas como a cartografia, a ilustração e o desenho técnico.²¹⁷ A Aula do Risco contribui igualmente para a afirmação desta disciplina. Nem mesmo o terramoto de 1755 conseguira dissipar a sua acção pedagógica, já que a mesma aula seria prontamente restabelecida no Paço da Ribeira perto do local onde anteriormente funcionava.²¹⁸ Para a educação da elite aristocrática seria fundado o Colégio dos Nobres onde viria a funcionar um curso de Desenho e Architectura a partir 1766. Também em Coimbra operou a partir de 1772 uma Aula de Desenho na Universidade, integrada ainda no currículo da Faculdade de Matemática.²¹⁹

Os incrementos reformativos pombalinos que maiores repercussões teriam na indústria manufactureira surgem em grande medida associadas às diferentes aulas de desenho ministradas nas Fábricas das Sedas (1763), dos Estuques (1766), das Caixas (1767) e das Cartas de Jogar (1768). Outras iniciativas comprovam a integração desta

²¹⁶ Segundo Miguel Figueira Faria a formação de discípulos na Casa da Moeda já fora prevista desde 1700. (FARIA, Miguel Figueira – **A Imagem Impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime**. Porto: [s.n.] 2005. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 134.) Sobre a escola de desenho, de gravura e de lavra de metais, que se manteve na oficina da Fundição da Artilharia do Arsenal Real do Exército, vd. FARIA, Miguel Figueira – **A Imagem Útil: José Joaquim Freire (1760-1847) desenhador topográfico e de história natural: arte, ciência e razão de estado no final do antigo regime**. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2001, p. 118-130.

²¹⁷ Ibidem, p. 145.

²¹⁸ COSTA, Luiz Xavier da – **O ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda, 1802-1833: memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936, p. 10-11.

²¹⁹ Cf. COSTA, Luiz Xavier da – **As belas-artistas plásticas em Portugal durante o século XVIII: resumo histórico**. Lisboa: J. Rodrigues, 1934, p. 88.

disciplina no tecido industrial português, realçando-se a Imprensa Régia (1768), onde viria a funcionar uma Aula de Gravura que, a partir de 1770, dispôs do espólio de modelos de gesso procedente do falecido escultor José de Almeida (1708-1770).²²⁰

Como se viu, a generalidade destas estruturas de ensino contou com modelos de gesso num período em que o sistema de ensino estava ainda excessivamente subordinado ao uso de estampas. Conquanto não se conheça a composição destes espólios, dificilmente deles constariam modelos de estátua, que estão vinculados a um estágio mais avançado de estudo da figura humana. Um ponto de ruptura com este paradigma ter-se-á precipitado ao longo do reinado da rainha D. Maria I, assinalando um período de florescimento nas Artes em que uma classe artística mais erudita se debateu pelo estabelecimento de corporações de ensino “academizadas” regidas por padrões internacionais. Fora da agenda institucional do Estado, também em 1779 surgiria, no Porto, uma Aula Pública de Desenho e Debuxo, na Companhia das Vinhas do Alto Douro. No discurso inaugural para a sua lição, em 1802, o pintor Vieira Portuense rejubila pelos recursos que muniam a sua aula:

A unica consolação, que me acompanha, he o ver-me neste lugar que occupo munido dos mais raros monumentos, e exemplares, que podem insinuar, dispôr, e guiar os principiantes até que cheguem á sublimidade de qualquer das Artes, a que se quizerem applicar, tendo huma Collecção de Obras as mais completas, e especiaes em Geometria, Perspectiva, e Architectura, além de outra de Ornatos, Estampas as mais singulares, com as Estatuas dos mais célebres Gregos, em que vós, amados Collegas, poderais estudar.²²¹

Inspirado pela sua passagem por Sevilha e Roma, o pintor e architecto Cirilo Volkmar Machado prestou-se a fundar a primeira aula de desenho do modelo nu em 1780, para a qual chegou a contar com uma sala abastecida de modelos de gesso, estampas de figura e ornato.²²² Também no ano seguinte se criaram quase em simultâneo duas aulas de desenho a primeira na casa Pia e a segunda e mais officiosa

²²⁰ Cf. FARIA, Miguel – **Machado de Castro...**, p. 13.

²²¹ VIEIRA JÚNIOR, Francisco – **Discurso feito na abertura da Academia de Desenho, e Pintura, na cidade do Porto**. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1803, p. 9.

²²² MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922. Subsídios para a História da Arte portuguesa, n.º V [1.ª ed. de Lisboa, 1823], p. 21.

Aula Régia de Desenho de Figura e Architectura. Para esta última o decreto de 1791 determina que um dos dois professores fosse especialista na “imitação de todas as produções da Natureza, assim animadas, como inanimadas.”²²³ Além da sala de estudo, esta aula contava ainda com uma biblioteca e uma oficina de modelos, mas as informações que nos chegam sobre o seu espólio são pouco específicas. O gravador João José dos Santos²²⁴ refere que, por intermédio de Nicola Paglarini em 1782, se havia remetido uma colecção de modelos de gesso de Roma e, pelo inventário de modelos que ingressaram na Academia de Belas-Artes de Lisboa em 1836, sabemos que a essa data esta estava composta por: 35 bustos, quatro cabeças, oito máscaras, 36 estatuetas, nove grupos, nove baixos-relevos e treze extremidades.²²⁵

Os estatutos desta aula consagravam a realização de concursos de emulação, consignando-se três prémios para exercícios que suportassem composições com figuras isoladas, poucas figuras e muitas figuras.²²⁶ A primazia da estampa comprova-se pelo resultado dos concursos de emulação para o ano de 1815, que versava maioritariamente a temática sacra copiada de autores aclamados.²²⁷ Os *geços* aparecem naturalmente associados à importante componente temática do desenho de figura num estágio de adiantamento que antecedia o modelo nu. De facto, o desenho de figura terá prevalecido sobre o de estátua, havendo algumas evidências que sugerem que o estudo de relevo terá tido maior importância que o vulto pleno.²²⁸

Uma das obras que seguramente constava neste elenco era um relevo de *Putti músicos*, que François Duquesnoy executou para a capela dos Santos Apóstolos em

²²³ CHAVES, Luís – **Subsídios para a História da Gravura em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927, p. 98.

²²⁴ SANTOS, João José dos – **Exame crítico do opúsculo: Reforma d’Academia de Bellas Artes de Lisboa**. Lisboa: Typographia de G. M. Martins, 1860, p. 29.

²²⁵ Sobre o inventário dos objectos que existiam na extinta Aula Pública de Desenho de História, Figura e Architectura Civil, vd. FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto**. Lisboa: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. II, doc. n.º 3.

²²⁶ CHAVES, Luís – op. cit., p. 101.

²²⁷ CARVOË, Pedro – **Curiosidades. Mnemosine Lusitana ou Jornal das Bellas Artes**. 1816, p. 82.

²²⁸ Sobre o plano de estudos desta aula Pedro Carvoé refere: “Os discípulos da Aula do Desenho Historico aprendem copiando os Desenhos dos melhores Mestres, indicando-lhes o respectivo Professor tudo quanto no original há de sublime para seguirem, de medíocre, e defeituoso para se afastarem, dispondo-os assim para desenharem com acerto nas composições, que houverem de fazer de própria invenção. Não se limita o Professor de Historia a ensinar somente a desenhar figuras humanas, estende-se a outros muitos objectos da natureza, como irracionais, paizes, plantas, flores, ou outras semelhantes cousas; fazendo ultimamente copiar aos mais adiantados os modelos de relevo, que fazem parte do estudo e adorno desta Aula, a fim de os costumar a copiar do natural.” (CARVOË, Pedro, **Curiosidades. Mnemosine Lusitana ou Jornal das Bellas Artes**. 1816, p. 80-81.)

Nápoles.²²⁹ Tudo indica que esta escultura era particularmente conhecida e apreciada pelo pintor Cirilo Volkmar Machado, resultando daqui os diversos elogios tecidos à obra de “il fiamingo”.²³⁰ Sobre este gesso valerá a pena referir que ele procede, provavelmente, da coleção do pintor Anton Raphael Mengs, dado que apresenta os mesmos contornos de um múltiplo que tem esta procedência existente na Real Academia de San Fernando em Madrid. Esta origem é particularmente credível se atendermos a que, em 1779, o formador Vincenzo Barsotti tomou posse de um conjunto de moldes procedentes da coleção deste pintor como forma de liquidação da avultada dívida em que o pintor alemão havia incorrido.²³¹ Outra obra que provavelmente procede da Aula Pública de Desenho é uma réplica do relevo de Pierino da Vinci, intitulada *Cosme I de Médici como Patrono de Pisa*, bem como uma outra obra de autor ignoto, mas com a mesma dimensão.²³²

Um dos estímulos mais importantes que as Artes conheceriam, ao longo do reinado de D. Maria I, foi a criação de um programa de pensionado em Roma em 1785.²³³ Porque o patrono da iniciativa era o Intendente Pina Manique, para a cidade eterna viajaram alunos da Casa Pia de Lisboa, tendo contado com o sucessivo apoio dos Ministros de Portugal junto da Santa Sé, começando por D. João de Almeida, que não só os veio a acolher no seu palácio, mas também lhes procurou mestre. (**Doc. 8**) As

²²⁹ (FBAUL, Esc. 27, 28, 193) Apurou-se esta obra pelo cotejamento dos inventários de 1836 com a listagem avançada por João José dos Santos, confrontando-se posteriormente estes resultados com os desenhos dos primeiros anos de vida da Academia de Belas-Artes de Lisboa, onde esta obra surge segmentada em três peças diferentes. Vd. FARIA, Alberto – **A coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto**. Lisboa: Fim de Século, 2011, p. 201. Considerando que apenas a Aula Pública de Desenho possuía relevos de pequena dimensão, torna-se provável que a obra tenha esta procedência. Também João José dos Santos viria a referir-se a estas obras com a expressão “Putti di Fiammingo”, numa alusão ao apelido que vira a cunhar este artista originário dos Países Baixos. (vd. SANTOS, João José dos – op. cit., p. 29.)

²³⁰ Na recensão crítica feita à produção escultórica moderna, François Duquesnoy foi o único sobre o qual Cirilo viria a tecer considerações referindo: “O Flamengo cujos mininos erão tão bellos, imitou na Santa Suzana as aparências do antigo não as máximas essenciães.” (vd. MACHADO, Cirilo Volkmar – **Tratado de Architectura & Pintura...**, p. 262.) Continuando, esta obra serviria adicionalmente como termo de comparação para o *Baco e Sileno*. (Ibidem, p. 328.)

²³¹ Sobre os modelos que ingressaram no espólio do formador Barsotti, vd. KIDERLEN, Moritz – **Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlass des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden**. Munique: Biering & Brinkmann, 2006, p. 22; NEGRETE PLANO, Almudena – **La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**. Madrid: [s.n.], 2009. Tese de Doutoramento, apresentada à Facultad de Geografía e Historia da Universidade Complutense de Madrid, p. 92-94.

²³² A obra da autoria de Pierino da Vinci figura com o número FBAUL, Esc. 808, ao passo que o seguinte relevo porta com a referência FBAUL, Esc. 806.

²³³ AAPSSR – Livro 16 [p. 125 - 136]: “Cópia da Memória enviada / ao Min.º dos Negócios Estrangeiros / sobre restabelecimento de huma / Academia de Bellas Artes em Roma”. Datada de 20 de Março de 1806.

informações fragmentárias que sobre este empreendimento têm circulado referem que, por iniciativa do embaixador D. Alexandre em 1791 (1751-1803), se veio a reestabelecer uma Academia de Belas-Artes, fazendo assim reviver uma instituição que até 1760 existira sob auspícios de D. João V.²³⁴ Todavia, numa resenha histórica para a nova instituição que se veio a formar o cônsul António de Araújo e Azevedo, avança-se 1790 como data de fundação, acrescentando-lhe alguns elementos particularmente verosímeis que credibilizam o relato, designadamente que este programa arrancara inicialmente graças ao apoio do núncio apostólico em Lisboa. Terá sido o monsenhor Bellisoni a fazer os preparativos para se enviarem oito rapazes para Roma, não tendo, por isso, existido qualquer envolvimento oficial da Casa Real mas somente um empenho pessoal dos sucessivos embaixadores portugueses junto da Curia Pontifícia, que aliás se revelariam os maiores defensores desta iniciativa tendo feito tudo para que a instituição não desfalecesse.

D. Alexandre de Sousa Holstein evidenciou-se não só por ter tido a iniciativa de refundar a dita Academia, mas também por ter vindo libertar os pensionados de trabalhos menores, que até então estavam obrigados a desempenhar em oficinas de artistas locais. Determinou-se que, daí em diante, estes se ocupassem exclusivamente da frequência da *Academia do Nu* e de copiar os grandes mestres em galerias e museus.²³⁵ Por outro lado, foi também revisto o sistema de subvenção, porque era normal que o dinheiro se desvanecesse em coisas supérfluas, pelo que pelo menos: “deveria ser uma parte aplicada na compra de livros necessários à profissão que praticavam, de desenhos dos grandes mestres, modelos, gessos das estátuas antigas, mil objectos, enfim que lhes ficariam pertencendo e lhes seriam preciosos para a vida profissional.”²³⁶

Providenciou-se, adicionalmente, a substituição de professores, tendo a aquisição de material de ensino no último trimestre de 1791 ficado a cargo do novo director, Giovanni Gherardo De Rossi.²³⁷ **(Fig. 20)** A colecção reunida veio a ocupar

²³⁴ CASTRO, José de – **Portugal em Roma**. Lisboa: União Gráfica, 1939, p. 120.

²³⁵ MARTINS, F.A. Oliveira – **A Academia Portuguesa de Belas-Artes em Roma**. Lisboa: Separata Occidente, Vol. XVIII (1942), p. 383.

²³⁶ Ibidem, p. 387.

²³⁷ As únicas obras que conclusivamente pertencem a este espólio são um *Apolo de Belvedere*, hoje desaparecido mas referenciado em 1807 por Giovanni Gherardo de Rossi como tendo uma forma aproximada ao um monumento que nesse momento concebera Canova. (AAPSSR – Livro 16 [p. 253 - 255]: “**Explicações pedidas por Canova p.^a / encomenda da Corte**”. Datado de 17 de Fevereiro de 1807.) Adicionalmente, figuravam nesta colecção um conjunto de obras que viriam a ser elencadas por Xavier da Costa: “Oito estátuas grandes, em cujo numero entraõ, o Gladiador Combatendo, o Antinoo, a Vénus de Medici, o Discobolo, etc. Oito ditas pequenas, compreendendo uma Anatomia, Onze bustos,

uma sala ampla no Palazzo Cimarra e procedia dos espólios do gravador Johann Anton Pichler (1697-1779) e dos pintores Anton Raphael Mengs (1728-1779)²³⁸ e Pompeo Batoni (1708-1787).²³⁹ Os objectos legados por Pompeo Batoni eram, provavelmente, os modelos que guiavam o pintor nos retratos cenográficos feitos para os visitantes do *Grand Tour*. Por outro lado, a reputada colecção de Mengs providenciou a oportunidade de se adquirirem múltiplos de um espólio que em tempos chegara a estar destinado a uma Academia.²⁴⁰ Tudo indica que também estes procedessem dos moldes que entraram na posse do formador Vincenzo Barsotti, para saldar a avultada dívida em que o pintor havia incorrido nos últimos anos de vida.

A invasão francesa de Roma, em 1797, obrigou os pupilos da recém-formada Academia a refugiar-se em Florença, tendo, posteriormente, fugido de Itália em 1798 por recearem ser obrigados a alistar-se nas fileiras do exército invasor. Com isto, ficaria suspenso o ensino nesta e nas restantes academias estrangeiras a operar em Roma, e só por intervenção do director De Rossi se veio a resgatar a colecção de material didáctico e o *Monumento à Rainha D. Maria I.*²⁴¹ Em 1802, o pintor Giuseppe Viale foi incumbido de ir a Itália para ir buscar este espólio, trazendo consigo os modelos para uma Academia que nesse momento se pensou fundar no Palácio da Ajuda. Contudo, as informações que nos chegam dão conta de só se terem transportado dez das 21 caixas em que se haviam embalado os referidos gessos.²⁴² **(Doc. 9)** Um espólio de modelos tão irrelevante dificilmente poderia justificar uma viagem para Génova, quando os portos de Civitavecchia e de Livorno estavam mais próximos. Ainda que este desvio se tenha feito

uma cabeça, um Meio-corpo de menino, tres pernas, duas mãos, quatro pés, vinte e seis medalhas.” (COSTA, Luiz Xavier da – **O ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda, 1802-1833: memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936, p.148.) Deste conjunto a única obra localizada foi um Gladiador Combatente (FBAUL, Esc. CRR 009).

²³⁸ MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores...**, p. 117.

²³⁹ Esta informação consta num ofício do marquês de Ponte de Lima datado de 14 de Setembro de 1793. A missiva refere que este último conjunto se havia adquirido por ordem de Pina Manique, deduzindo-se assim que aquele havia sido adquirido posteriormente, dado que as primeiras colecções terão sido adquiridas por livre recreação de D. Alexandre de Sousa Holstein. (MARTINS, F.A. Oliveira – op. cit., p. 390-392, nota 15.)

²⁴⁰ NEGRETE PLANO, Almudena – ibidem, p. 80-84; NEGRETE PLANO, Almudena, ed. lit. – **Anton Raphael Mengs y la Antigüedad**. [Catálogo da exposição patente na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre Novembro de 2013 e Janeiro de 2014.] Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013.

²⁴¹ CASTRO, José de – op. cit., p. 120.

²⁴² AAPSSR – Livro 16 [p. 102 - 103]: **Ofício esclarecendo o percurso seguido pelas caixas que continham objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma**. Datado de 21 de Fevereiro de 1806.

para fazer embarcar as 24 caixas de contornos em mármore de Carrara pertencentes ao *Monumento à rainha D. Maria I*, não deixa de ser incompreensível que todos estes objectos não tivessem sido embarcados na cidade de Massa. Esta questão vem substanciar a ideia de que este desvio para Génova tivesse sido feito para fazer embarcar uma outra colecção de modelos de gesso que se adquiriu propositadamente em Florença. O único esclarecimento documental sobre esta última colecção vem-nos de uma ordem de compra expedida para a aquisição do espólio do defunto pintor Sante Pacini (1735-1790), onde se, elenca um conjunto de obras consideravelmente numeroso.²⁴³ Embora não tenham sido apuradas outras provas documentais que suportem esta asserção, a data em que foi feito o pedido (Abril) e a data de chegada a Lisboa de diversos objectos artísticos (Setembro) procedentes de Itália dão consistência à ideia de que a transacção se tenha efectivamente consumado.²⁴⁴

A opção de se adquirir uma colecção de modelos de estátuas pertencente a um artista consagrado não é do todo inusitada, especialmente quando se constata que muitas outras instituições artísticas sediadas nas principais cidades europeias adquiriam igualmente colecções agremiadas por artistas que trabalhavam em Itália, como se viu com a colecção do pintor Anton Rafael Mengs, cujo espólio ficaria repartido entre o Stallhofgebäude,²⁴⁵ em Dresden, e a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,²⁴⁶ em Madrid. Outros exemplos mencionados atestam esta realidade, já que a própria Academia de Portugal em Roma terá reportadamente adquirido múltiplos de

²⁴³ Na minuta de um mandato concedido em 13 de Abril de 1802 a José Filipe da Fonseca avisa-se, que: “(...)He necessário escrever a Piaggio nosso cônsul em Genova, para delegenciar a compra e remessa dos modellos designados na relação incluza em Florença recomendando ao mesmo cônsul que depois de estarem juntos segundo os preços apontados, he necessário incumbir hum homem hábil do seu cuidadoso empacotamento e condução athe o porto mais próximo que talvez seja Liorne, para dali virem em navio seguro para Lisboa. Deve sse extrahir huma relação copiada incluza, a qual ficará para cotejar com a relação da despeza, quando sacarem letra para ella ser paga.” (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [et al.] – **Documentos para a História da Arte em Portugal: Arquivo Histórico Ultramarino: núcleo de pergaminhos e papéis dos sec. XVII a XIX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p. 99-101.)

²⁴⁴ Esta colecção chegaria a Lisboa em 3 de Setembro de 1802. (COSTA, Luiz Xavier da – **O ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda, 1802-1833: memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936, p. 20.)

²⁴⁵ KIDERLEN, Moritz – **Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlass des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden**. Munique: Bering & Brinkmann, 2006.

²⁴⁶ NEGRETE PLANO, Almudena – **La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**. Madrid: [s.n.], 2009. Tese de Doutoramento, apresentada à Facultad de Geografía e Historia da Universidade Complutense de Madrid; NEGRETE PLANO, Almudena, ed. lit. – **Anton Raphael Mengs y la Antigüedad**. [Catálogo da exposição patente na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre Novembro de 2013 e Janeiro de 2014.] Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013.

obras procedentes do espólio de Mengs,²⁴⁷ mas também outros modelos das colecções de Johann Anton Pichler e de Pompeo Batoni.²⁴⁸ Como se verá, também o espólio do pintor Vincenzo Camuccini seria mais tarde disputado pela Academia de Belas-Artes de Lisboa, em 1840, terminando por ser adquirida por uma Academia Russa.²⁴⁹

O espólio procedente da colecção de Sante Pacini capta o nosso imaginário, anotando-se entre as melhores obras da tribuna do Uffizi outros exemplares da *gran maniera* italiana, da autoria de Baccio Bandinelli ou Giambologna, o que oferecia um magnífico contraponto ao restante espólio oriundo de Roma.²⁵⁰ Dificilmente um espólio com esta importância teria passado em claro num país que havia muito demandava por uma Academia de Belas-Artes, pelo que, possivelmente, poderão ainda subsistir vestígios da sua efémera existência na obra gráfica do escultor Machado de Castro e do pintor e arquitecto Cirilo Volkmar Machado, designadamente no *Livro de estátuas C* e no *Tratado de Pintura e Architectura*. O desfecho desta colecção vem prolongar o elã romântico da sua inverosímil história porque, no final, acabaria por sucumbir às mãos do mesmo captor de quem escapara em Itália. Segundo o pintor Cirilo Volkmar Machado, este espólio, recebido no Castelo de S. Jorge, seria destruído em 1807, tendo sido utilizado pelo exército francês para o enchimento de caboucos quando apressadamente aí se construíram fortificações.²⁵¹ Porém, tal como já havia sido proposto por Luís Xavier da Costa, nem todos os modelos oriundos da Academia de

²⁴⁷ MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores...**, p. 117.

²⁴⁸ MARTINS, F.A. Oliveira – op. cit., p. 390-392, nota 15.

²⁴⁹ ANBA – Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850 – **Explicação remetida à tutela sobre a forma pela qual se havia de adquirir uma colecção de modelos**. Datada de 26 de Junho de 1850.

²⁵⁰ *Amolador da Cita* (Uffizi, Florença), *Agripina Minor* (Loggia dei Lanzi, Florença), *Apolo de Belvedere* (Vaticano, Roma), *Grupo dos Lutadores* (Uffizi, Florença), Relevos das portas do *Baptistério de Florença*, *Vénus de Médici* (Uffizi, Florença), esfolado de Houdon (Ecole des Beaux Arts, Paris), *Estátua de orador romano* em bronze (Museu Arqueológico de Florença), *Fauno tocando flauta* (Louvre, Paris), *Amore e Psique* (Uffizi, Florença), *Vénus Urania* (Uffizi, Florença), *Dioniso e Sátiro* (?), *Mercúrio* (Uffizi, Florença), *Apolino* (Uffizi, Florença), *Pasquino* (Loggia dei Lanzi), *Gladiador Combatente* (Louvre, Paris), *Mercúrio voando* de Giambologna (Bargello, Florença), *Antinoo* (?), *Hermes Ludovisi* (?), *Gladiador moribundo* (Louvre, Paris), *Baco mutilado* (?), *Idolino* (Museo Archeologico Firenze), *dois cães Molosso* (Uffizi, Florença), *Túmulo de Carlo Marsuppini* da autoria de Desiderio da Settignano (Florença), *Leões da Villa Médici* (Loggia dei Lanzi, Florença), *dois bustos bacantes* (?), *baixo-relevo de S. Zenóbio* da autoria de Ghiberti, relevos feito por Baccio Bandinelli para o Duomo.

²⁵¹ Segundo César Silva, a invasão do Castelo de São Jorge terá ocorrido no dia 29 de Novembro de 1807. Todavia, Oliveira Martins refere que este espólio só terá sido destruído em 13 de Dezembro, quando, por razões estratégicas e defensivas, os franceses ordenaram a retirada das tropas nacionais que ali se acham aquarteladas. (MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecção de memórias...**, p. 117; SILVA, César da – **Real Casa Pia de Lisboa. Breve História da sua fundação, grandeza e desenvolvimento de 1780 até ao presente**. Lisboa: Typographia Brito Nogueira, 1896, p. 37; MARTINS, F.A. Oliveira – op. cit., p. 393, nota 19.)

Portugal em Roma terão sido destruídos e, de facto, julgamos ter encontrado fundamento que concilia as informações contraditórias que sobre esta matéria têm circulado, justificando assim que pouco mais de metade deste espólio tenha escapado ileso.²⁵²

Depois da paralisia provocada pelas invasões francesas, o embaixador D. Alexandre de Sousa Holstein ainda procurou reanimar a instituição retornando a Roma com o pintor Máximo Paulino dos Reis. Resumida às suas mínimas instâncias, a Academia que lá existia contava com o director De Rossi, que continuava a habitar o palácio Cimarra, um pensionista e dispunha-se ainda de pequeno mas selecto conjunto de modelos de gesso que nunca se chegara a remeter para Lisboa. A morte do embaixador no ano seguinte veio reduzir as hipóteses de sobrevivência da instituição e, com efeito, no ocaso da vida, em 1804, o Intendente Pina Manique decide mesmo o seu encerramento.²⁵³ **(Doc. 10)** O novo embaixador, António de Araújo e Azevedo (1754-1817), ainda incentivou o príncipe regente D. João a adquirir um espólio, referindo que, se naquele contexto pouco valor comercial teria, mais tarde custaria quatro vezes mais, podendo inclusivamente ser impossível a sua aquisição, lembrando por isso mesmo que, ao abrigo do tratado de Tolentino,²⁵⁴ muitas das obras sobre as quais os gessos se achavam moldados tinham sido transferidas para o novo Museu Napoleónico, fundado em Paris com os despojos de guerra.

Quando tudo se preparava para fazer regressar o aluno e dispensar o funcionário, o filho do defunto embaixador D. Pedro de Sousa Holstein (1781-1850) vem interceder por ambos enviando uma representação ao príncipe regente, fazendo sentir a importância de se gratificar o autor do épico resgate do *Monumento da Rainha Pia*²⁵⁵ e de se assegurar a continuidade dos estudos do pintor Máximo Paulino dos Reis.²⁵⁶ A aceitação desta proposta, reveste-se de particular significância para a história do ensino

²⁵² COSTA, Luiz Xavier da – **O ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda...**, p. 87-92.

²⁵³ AAPSSR – Livro 13 [fl. 47 v.º - 48]: **Ofício esclarecendo o percurso seguido pelas caixas que continham objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma**. Datado de 30 de Janeiro de 1805.

²⁵⁴ HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas – **Taste and the antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900**. New Haven: Yale University Press, 1982, p. 109.

²⁵⁵ AAPSSR – Livro 16 [p. 7]: **O Príncipe Regente participa a De Rossi que lhe concede uma pensão por serviços prestados à Corte**. Datada de 11 de Setembro de 1805.

²⁵⁶ A partir de 1805, a pensão de De Rossi passou a ser paga pela Casa Real. Mais tarde, acumularia as funções de banqueiro da corte naquele estado com as de governador da Igreja de Santo António dos Portugueses até falecer, em 1827. Por sua vez, Máximo Paulino dos Reis conservaria a sua pensão até 1808, altura em que os franceses tornaram a invadir Roma.

artístico nacional, não tanto por confirmar que a Academia de Belas-Artes de Lisboa é a herdeira legítima de um espólio que mais tarde viria a ser disputado pela Casa Pia, mas, sobretudo, porque comprova que a transferência de De Rossi para a Igreja de Santo António em Roma, permitiu assegurar a prosseguimento do programa de pensionados artísticos naquela cidade, que, aliás, continuaria a ser superintendido pelos sucessivos embaixadores de Portugal junto da Santa Sé e pelo antigo director da Academia de Portugal em Roma. Este desfecho não deixa de expressar um sentido de continuidade com os esforços empreendidos por D. Alexandre pelo que importa integrar todas estas iniciativas num quadro mais dilatado de uma tradição familiar que viria a ser prosseguida pelo neto deste último, D. Francisco de Sousa Holstein, que mais tarde veio a assumir a direcção de uma moribunda Academia de Belas-Artes de Lisboa.

Por sua vez, em nome da Coroa, D. Pedro de Sousa Holstein veio a adquirir o remanescente espólio da Academia de Portugal em Roma, por 220 escudos.²⁵⁷ Correu um ano até se decidir o destino desta colecção, tendo a demora sido justificada com a necessidade de se arranjar uma pessoa de confiança para acompanhar uma carga tão sensível.²⁵⁸ Isto ocorreria em Março de 1806, aproveitando a passagem de Gaetano Neri, actor no teatro de São Carlos. Das treze caixas que nesse momento se expediram, uma continha ainda objectos pertencentes ao gravador João Caetano Rivara, que por lapso haviam ficado para trás, pelo que as remanescentes continham exclusivamente modelos de gesso.²⁵⁹ Referia-se que já antes José Maria da Silva Lopes havia dado conta do envio desta colecção de gessos, sem conseguir precisar, contudo, a sua origem

²⁵⁷ AAPSSR – Livro 16 [p. 102 - 103]: **Ofício esclarecendo o percurso seguido pelas caixas que continham objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma.** Datado de 21 de Fevereiro de 1806.

²⁵⁸ AAPSSR – Livro 14 [fl. 26]: **Ofício informando a remissão para Lisboa de objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma por intermédio do actor Gaetano Neri.** Datado de 2 de Março de 1806.

²⁵⁹ Sobre as caixas remetidas para Portugal em 1802 enumere-se que 24 caixas continham cantarias pertencentes ao monumento à rainha D. Maria I, duas continham objectos pertencentes aos pensionistas a João José de Aguiar e Arcângelo Fuschini, duas caixas eram pertença do embaixador D. Alexandre de Sousa Holstein, bem como eventualmente uma outra onde seguiam quadros da referida Academia. Assim sendo, calcula-se que apenas dez caixas com modelos de gesso tenham sido remetidas para Portugal nesta ocasião. O recibo de expedição da última encomenda refere o envio de treze caixas de modelos de gesso a saírem de Livorno do dia 28 de Março. Existe por isso uma diferença variável entre o número exacto de caixas que continham modelos de gesso, sendo, porém, certo que nesta última remessa seguia igualmente uma caixa com objectos pertencentes ao gravador João Caetano Rivara. (AAPSSR – Livro 16 [p. 148]: **Recibo de expedição da colecção de modelos de gesso remetidos para Lisboa por intermédio do actor Gaetano Neri.** Datado de 28 de Março de 1806.)

ou aventar-lhe um destino.²⁶⁰ Nós, porém, julgamos que apenas a existência deste último lote parece explicar a milagrosa sobrevivência de um conjunto de modelos que não chegou a ser destruído pelo exército francês. Note-se aliás que existe uma certa correspondência entre o volume de caixas expedidas para Portugal (12) e a lista que veio a ser revelada em 1937 por Luiz Xavier da Costa.²⁶¹ Contudo, esta nova informação não esclarece todas as dúvidas que sobre esta matéria subsistem até porque, os elementos que aqui aduzimos nunca foram invocados mais tarde para justificar a posse sobre este espólio numa disputada entre a Casa Pia e a Academia de Belas-Artes de Lisboa fundada em 1836.

Julgamos assim que a remanescente colecção de modelos que chegou em 1807 tenha sido utilizada no efémero Ateneu de Belas-Artes, fundado em 1823, tendo posteriormente sido depositada num telheiro instalado no Palácio da Ajuda, que estava à guarda do pintor Joaquim Rafael.²⁶² Por sua vez, a Casa Pia, que em 1807 vira o seu espólio totalmente destruído, empenhou-se em restaurar a sua aula de desenho, abastecendo-se com uma nova colecção de modelos da qual nos chega uma listagem de 1822.²⁶³ A quantidade, escala e repertório de obras elencadas demonstra que eles poderiam ter sido facilmente adquiridas no mercado local, o que nos leva a deduzir que nenhum destes objectos procedia da colecção destruída pelo exército francês no Castelo de São Jorge. Deste modo, é provável que o espólio remanescente de modelos procedente da Academia de Portugal em Roma só tenha sido incorporado a Casa Pia em 1834, tal como aponta Luís Xavier da Costa.

²⁶⁰ Vd. LOPES, José Maria da Silva – **O desenho do corpo em Portugal no século XVIII: Os Actos do Desenho / Os Desenho dos Actos**. Lisboa: [s.n.], 2008. Tese de Doutoramento, apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, p. 122, nota 233.

²⁶¹ Se considerarmos que a cada uma das oito estátuas estava consignada uma caixa, as restantes 4 caixas, poderiam facilmente servir para acumular outras obras numa dimensão mais reduzida nomeadamente “(...) Oito [estátuas] ditas pequenas, compreendendo uma Anatomia, Onze bustos, uma cabeça, um Meio-corpo de menino, tres pernas, duas mãos, quatro pés, vinte e seis medalhas.” (COSTA, Luiz Xavier da – **O ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio...**, p.148.)

²⁶² Ibidem, p. 91.

²⁶³ Relação de modelos da Aula de Desenho e Arquitectura Civil da Casa Pia: “Figuras de Geço: Hum Apolo, Huma Venus, Huma Ceres, Huma Flora / Bustos: O Imperador Alexandre, A Imperatriz, / Dous Bustos pequenos, hum quebrado, Seis ditos mais pequenos de defferentes Heroes, Hum da Princesa Real, Medalhas: Cento e dezeouto Medalhas de vários tamanhos.” (Arquivo da Casa Pia de Lisboa: Inventário 1822, fl. 62 v.º – **Inventário de objectos existentes na Aula de Desenho e Arquitectura Civil**. Datado de 1822.)

4. Os modelos de estátua da Academia de Belas-Artes de Lisboa

O estudo do gesso foi, desde sempre, uma das pedras basilares dos programas de estudo mais avançados achando-se por isso mesmo, em íntima articulação com o estudo do Nu. Os estatutos da Academia consagram a particular importância aos modelos de estátuas, referindo-se no artigo 67 que:

Será de grande utilidade que tendo os discípulos feito algum desenho sobre o antigo, por exemplo, sobre uma estátua ou grupo, o director lhes faça pôr á vista, em outro dia, o modelo-vivo na mesma atitude, para que os Discípulos observem a conformidade do antigo com o natural, ou a sua diferença, e por esta comparação ou a emendar os defeitos do antigo, se os houver, ou a melhorar o natural.²⁶⁴

As boas intenções dos legisladores viriam neste caso, e em tantos outros no curso do século XIX, a deparar com um problema de base, como sendo a falta de meios materiais e pecuniários para fazer cumprir os preceitos enunciados por decretos-lei.

O primeiro espólio de modelos a ingressar na Academia de Belas-Artes de Lisboa provém das instituições que lhe deram origem, em 1836.²⁶⁵ A extensa lista de obras que nele constam pouco aclara sobre a sua composição, especialmente no que diz respeito a reproduções, podendo somente fazer-se uma análise quantitativa. Nela sobressai a total ausência de estátuas e a circunstância de o Laboratório de Escultura possuir mais modelos do que o Aula Pública de Desenho e a Casa do Risco juntas, mesmo se considerarmos que nesta abundavam sobretudo medalhas. Vários registos comprovam que este espólio era, na sua maioria, composto por réplicas de esculturas clássicas, bustos e relevos que seriam sistematicamente utilizadas até à chegada de uma colecção de modelos de estátuas em 1856. Entre elas existia ainda um relevo que Angelo De Rossi fez para o túmulo do Papa Alexandre VIII e que, como atrás se viu, procedia da colecção de modelos que D. João V encomendara de Roma quando quis fundar uma Academia.²⁶⁶ Com a procedência do Laboratório de Escultura, terão ainda

²⁶⁴ **Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa.** Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1843, p. 21.

²⁶⁵ Sobre o inventário dos objectos procedente dos extintos Casa do Risco, Aula e Laboratório de Escultura e Aula Pública de Desenho de História, Figura e Architectura Civil vd. FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto.** Lisboa: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. II, doc. n.º 1-5.

²⁶⁶ FBAUL, Esc. 823.

existido uma réplica de um *Torso de Belvedere* e um torso de um *Apolo* que o inventariador viria a registar como “modelos arruinados”.²⁶⁷ Outra obra que provavelmente viria a constar neste elenco é uma réplica de *São Jerónimo*,²⁶⁸ que motivara comentários pouco laudatórios por Machado de Castro, à obra de Miguel Ângelo, pese a circunstância das descrições corresponderem a uma obra homónima da autoria de Alessandro Vittoria.²⁶⁹ Por sua vez, a obra, de qual já havíamos dado conta, e que provavelmente procede da Aula Pública de Desenho, é um relevo fragmentado em três partes, que figura *Putti músicos*, executados por François Duquesnoy para a capela dos Santos Apóstolos em Nápoles.²⁷⁰ Outro elenco de obras menos relevantes terá ainda sido fornecido pela integração de pequenas colecções, como por exemplo um número indeterminado de bustos, incorporados em 1837 e que resultou da anexação das livrarias dos extintos conventos nas quais eventualmente figurariam exemplares em gesso.²⁷¹

(Doc. 11)

Porque nos primeiros anos de funcionamento da Academia eram particularmente insistentes as queixas no que concerne a falta de modelos de estátuas, depreende-se que este extenso conjunto de objectos tenha tido pouca utilidade para um ensino neoclássico. Como se verá, esta questão terá preocupado sobretudo os escultores; com efeito, logo numa das primeiras sessões da Academia em 1836, Assis Rodrigues veio propor que se requisitassem os modelos de gesso procedentes da Academia de Portugal em Roma que se achavam na posse da Casa Pia.²⁷² A recusa desta última em restituir estes modelos gerou uma contenda que se arrastaria por três anos. Foram vários os argumentos esgrimidos pela Academia, chegando mesmo a lembrar-se que: “sendo o único Professor que alli há [na Casa Pia] um Desenhador Lithografo, não póde elle ensinar o que não aprendêo, nem ser Director de uma Arte tão difficil, cujas regras

²⁶⁷ Inferimos esta informação da confrontação da listagem de obras avançada por João José dos Santos, em 1860, com aquelas que são elencadas no inventário de 1836. Uma das obras que possivelmente nos surge referenciada é o *Torso de Belvedere*. (FBAUL, Esc. 688).

²⁶⁸ SANTOS, João José dos – *ibidem*, 29-30.

²⁶⁹ Sobre estes modelos Machado de Castro diria: “Os Gregos e Romanos antigos sim forão excellentissimos em carnes, bem que exaggeradas; mas nas femininas forão óptimos, mostrando nellas o Bello reunido. Porem nos pannejamentos, ou roupagens longe de nós o seu estilo, que até chega a ser contrário à Religião, e boa Moral, á boa Razão, e sã Filosofia. O que confirma no celebre Modêlo de S. Jeronimo de Buonarroti, o qual he uma figura de pouco mais de palmo (que entre nós anda em gesso) todo nú, que tendo apenas hum panno pela cintura para contribuir á honestidade, nada deixa por isso de mostrar-lhe o vulto, e contorno do membro viril!” (CASTRO, Machado de – **Dicionário...**, p. 23.)

²⁷⁰ FBAUL, Esc. 27, 28, 193.

²⁷¹ AHFBAUL – Caixa 26 [pasta: “Cartas ao Ill.mo Director Geral Loureiro”]: **Entrega de bustos procedentes das bibliotecas dos extintos conventos**. Datada de 27 de Junho de 1837.

²⁷² ANBA. – Cota 6. **Actas da Academia de Bellas Artes de Lisboa: 1836 a 1837**. Sessão de 27 de Novembro de 1836.

ignora, por não ser essa a sua profissão. Portanto não póde a Academia conceber como sejam precisos os utensílios de uma Aula que não existe.”²⁷³ Com o alongar da situação, e como forma de pressão, reconhecer-se-ia que aos alunos de escultura “não lhe será nunca dado leva-los ao gráo de conhecimento que lhes cumpre ter do bello, e grandioso se lhes não apresentar modelos antigos, cuja comparação entre si lhes dê occasião de notar as bellezas, e defeitos das diferentes escolas.”²⁷⁴

A morosidade deste processo deixa transparecer uma certa impotência da instituição e até do grémio dos escultores, pelo que não deixa de ser caricato que enquanto esta situação não se saldava, em 1837 chegaram orientações para se adquirir uma colecção de modelos para a Academia do Porto. O pintor Silva Oeirense ficou encarregue de adquirir esta colecção em Roma, dando-se assim a circunstância de a cidade invicta ter suprido as suas necessidades de modelos de estátuas antes de Lisboa.²⁷⁵ Entretanto, a disputa com a Casa Pia oferecera pretexto para, também em 1837, se requisitarem alguns utensílios, móveis e outros objectos que se haviam recolhido no Palácio da Ajuda e procediam da antiga Aula de Gravura e de outras estações artísticas.²⁷⁶ Ainda que não se tenha confirmado a incorporação do espólio, esta referência enuncia à partida a possibilidade de também as colecções de modelos affectos a outras instituições terem sido anexados à Academia de Belas-Artes de Lisboa juntamente com os da Aula Pública de Desenho, Casa do Risco e Laboratório de Escultura; assim vale a pena considerar a hipótese de nesse momento se ter também

²⁷³ Cf. COSTA, Luiz Xavier da – **O ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda...**, p. 147-148.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ A ordem foi publicada em Portaria no dia 14 de Janeiro 1837, tendo o pintor Silva Oeirense fornecido os orçamentos parciais e provavelmente comprado os referidos modelos em Roma. (ANBA – **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa: 1836-1839**. Sessão de 17 de Março de 1837.) Apesar de Tadeu Furtado referir que o envio foi efectuado no dia 18 de Abril 1837, foi encontrado um officio que menciona que a recepção dos modelos de gesso foi feita por Constantino José dos Reis, professor da Aula de Escultura do Porto, no dia 14 desse mês. (FURTADO, Tadeu Maria de Almeida – **Apontamentos para a historia da Academia Portuense de Bellas Artes**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1896, p. 6.) A encomenda era composta de uma colecção de gessos e estampas que custou um total de 633\$960, dos quais 195\$920 serviram para a aquisição de modelos de gesso. (AHFBAUL – Caixa 15: **Certificado de entrega de diverso objectos artísticos com destino à Academia de Belas-Artes Porto**. Datado de 14 de Abril de 1837.) A colecção de gessos estava composta por: Uma estátua de *Mercúrio* de sete palmos, e duas de *Apolo* e *Baco* com oito palmos de altura. Adicionalmente seguiram nove figuras menores, dezassete cabeças de estudo, três máscaras, nove pés de estudo, uma perna colossal, seis mãos, cinco baixos-relevos, quatro animais, um vaso antigo com baixo-relevo, três meninos, duas cabecinhas de meninos e um braço, culminando com uma colecção de 248 medalhas de gesso. (ANBA – 1.C-SEC. 063. **Relação dos modelos de gesso requisitados para a Aula de Escultura da Academia Portuense**. [c. 14 de Abril de 1837])

²⁷⁶ COSTA, Luiz Xavier da – ibidem, p. 146, n.º 2.

incorporado o espólio de modelos de gesso do falecido escultor José de Almeida, que em 1770 fora adquirido para a Aula de Gravura.²⁷⁷

Maior atenção estava voltada para a colecção de estátuas depositada na Casa Pia, cuja entrega foi sistematicamente retardada até se ter alcançado uma solução mais consensual, em 1838, que permitiu à instituição Casapiana ficar na posse de reproduções das mesmas obras, o que veio a adiar, mais uma vez, a sua entrega até Julho de 1839. Importa salientar que da listagem de obras fornecidas por Luís Xavier da Costa, apenas uma parte terá chegado à instituição: das oito estátuas que terão existido,²⁷⁸ apenas se confirmou a chegada das três obras que sistematicamente se utilizaram nos concursos de emulação, realizados a partir de então. De facto, a carência de modelos de estátuas fez com que a recepção do *Gladiador Combatente*, o *Antínoo Capitolino* e o *Discoforo* fosse celebrada em apoteose, como ficaria patente na primeira exposição trienal, realizada no ano seguinte.²⁷⁹ No final, ainda que o argumento utilizado para a obtenção destas obras fosse a sua importância para no ensino de Escultura e que tivesse sido o escultor Assis Rodrigues a tomar diligências para que estas fossem requisitadas, as referidas estátuas terminariam na Aula de Desenho do Antigo, sendo constantemente mobilizadas para as aulas e concursos de Desenho Histórico e Pintura de História, sem nunca terem passado pela Aula de Escultura!

Não se tendo conseguido apurar a composição do restante espólio de modelos procedente da Casa Pia foi, ainda assim, possível deduzir-se uma visão de conjunto de obras em formatos reduzidos, que, segundo João José dos Santos, têm como procedência as colecções encomendadas em 1782 para a Aula Pública de Desenho e para a Academia da Ajuda, no tempo do príncipe regente D. João.²⁸⁰ É ainda dentro

²⁷⁷ Neste espólio constavam 5 bustos em tamanho natural, 3 ditos pequenos e 3 caras em tamanho natural. Cf. FARIA, Miguel – **Machado de Castro...**, p. 13.

²⁷⁸ Neste conjunto entravam as seguintes obras: “Oito estátuas grandes, em cujo numero entraõ, o Gladiador Combatendo, o Antinoo, a Vénus de Medici, o Discobolo, etc. Oito ditas pequenas, compreendendo uma Anatomia, Onze bustos, uma cabeça, um Meio-corpo de menino, tres pernas, duas mãos, quatro pés, vinte e seis medalhas.” Desta colecção ainda se conserva o *Gladiador Combatente*. (Fig. 20) (FBAUL, Esc. CRR 009). COSTA, Luiz Xavier da – *ibidem*, p. 148.

²⁷⁹ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Descrição das Obras Apresentadas na Primeira Exposição Triennial da Academia das Bellas Artes de Lisboa**. Lisboa: [s.n.], 1840, p. 4, 7.

²⁸⁰ Estas obras procedentes de colecções antigas existiam nos formatos de réplicas, torsos, bustos, e um relevo: “*Cleopatra* (FBAUL, Esc. 655), *Epicuro* (FBAUL, Esc. 563), *Biante*, *Periandro*, *Laocoonte* (boa cópia), *Diógenes*, *Platão*, *Fauno della Capretta*, *Gladiador moribundo*; *Eschines*, *Seneca*, baixos relevos, *Putti di Fiammingo* (FBAUL, Esc. 27, 28, 193.), [...] *maskara de Hercules de Farnesio*, *torso pequeno de Belvedere* (FBAUL, Esc. 688), a poetisa *Sapho*, *torso do Apollo*, *Moysés* de Miguel Ângelo, *S. Jeronymo*, a cabeça da *Venus de Medicis*, busto de *Achiles Borghese*, *Ajaz e Heitor*.” (SANTOS, João José dos – *ibidem*, 29-30.)

deste segmento mais compacto de obras que se registam algumas aquisições a “gesseiros” locais, o que, em certa medida, corrobora as limitações do mercado nacional de moldagens. Foi, mais uma vez, por iniciativa do escultor Francisco de Assis Rodrigues que, em 1838, se veio solicitar a aquisição de modelos na loja de um formador oriundo de Lucca que abrira actividade recentemente em Lisboa.²⁸¹ A localização de quatro estatuetas representativas de dois conjuntos de *Mosqueteiros* e *Poetas Italianos* adquiridos a fornecedores locais em 1851 e 1860, respectivamente, vem corroborar a escassez de modelos diponíveis, notando-se que os exemplares em questão eram esteticamente inferiores a outras réplicas procedentes dos fundos mais antigos.²⁸² Com a mesma procedência, mas denotando uma clara melhoria qualitativa, salientáramos três bustos do *Páris*, de Antonio Canova, comprados em 1860.²⁸³ A escala reduzida destes modelos obtidos em Lisboa e o seu valor estético variável, patenteiam as limitações dos fornecedores locais, trazendo-nos evidências de que a disponibilidade de pequenos formatos no mercado nacional estivesse em todo o caso relacionada com a dispersão de formadores italianos pela Europa.²⁸⁴

O número insuficiente de estátuas obrigou os professores a tomarem diligências desde cedo para se adquirirem mais modelos que viessem a complementar a colecção recebida da Casa Pia. Esta oportunidade ocorreu, em 1840, quando o professor António Manuel da Fonseca pediu dispensa de serviço na Aula de Pintura de História para ir a Roma copiar o quadro *A Transfiguração*, de Rafael de Urbino. A proposta era

²⁸¹ ANBA – Cota 8. **Livro de Actas da Academia de Belas-Artes de Lisboa: 1838 a 1839.** Sessão de de 6 de Junho de 1838. É possível que as seis medalhas de gesso que foram adquiridas com destino à aula de Gravura de Cunhos e Medalhas em 3 de Janeiro deste ano tivessem a mesma procedência. (ANBA – Cota 38. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas Artes: 1837-1844.**)

²⁸² Em 30 de Abril de 1851 foi paga a importância de 12\$400 réis a um “vendedor de gessos” por um conjunto de modelos de figura representando oito *Mosqueteiros*. (FBAUL, Esc. 840) (ANBA – Cota 39. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas Artes: 1849-1855.**) No dia 12 de Dezembro de 1860 foram pagos 5\$760 réis por quatro figuras de gesso, representando os quatro *Poetas italianos*,” (FBAUL, Esc. 613 / 614 / 617) (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas Artes: 1855-1863.**)

²⁸³ A 10 de Julho de 1860 foram pagos 3\$600 réis por três reproduções em gesso do busto de Páris executado por Canova. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas Artes: 1855-1863;** FBAUL, Esc. 559.)

²⁸⁴ SCHREITER, Charlotte – “Moulded from the best originals of Rome”: Eighteenth-Century Production and Trade of Plaster Casts after Antique Sculpture in Germany. In: FREDERIKSEN, Rune; MARCHAND, Eckart, eds. – *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin: de Gruyter, 2010, p. 124; SABBATINI, Renzo – **Risorse Produttive e Imprenditorialità nell’ Appennino Tosco-Emiliano (XVII-XIX)**. In: *Seminario permanente sulla storia dell’economia e dell’imprenditorialità nelle Alpi*, 4. [S.l.]: [s.n.], 1997, p. 17-49.

proveitosa para a Academia, que assim ampliava a sua colecção de pinturas,²⁸⁵ e dispunha da oportunidade de comprar a colecção de modelos que Vincenzo Camuccini, antigo mestre deste professor, tinha à venda.²⁸⁶ A colecção do então Presidente da Academia de São Lucas estava avaliada em 1300\$000 réis, mas, apesar da aprovação ministerial ter sido concedida, nunca se chegou a conceder a imprescindível dotação orçamental. O valor excessivamente alto que supostamente impediu a consumação do negócio não obstou que, à revelia da Academia, se diligenciasse a aquisição de outro conjunto de objectos por um valor pouco inferior à primeira colecção. Também a compra desta última só foi possível graças a um empréstimo concedido pelo embaixador de Portugal naquela cidade, que, curiosamente, nesse momento se debatia com a tutela por um aumento de salarial.²⁸⁷

Quando mestre Fonseca retorna a Lisboa, o conselho académico viu-se a braços com uma dívida contraída para a aquisição de um conjunto de objectos que não supriam as necessidades da instituição.²⁸⁸ Comprovou-se, aliás, que o já de si insólito pensionato só traria benefícios ao próprio pintor que veio, inclusivamente, a ser promovido perceptor de desenho e pintura dos infantes D. Pedro e D. Luís.²⁸⁹ Alheio a esta questão, o cônsul alcançou também o tão desejado aumento remuneratório, pelo que o prejuízo reverteu em exclusivo para a Academia, que não só se viu privada da cópia da *Transfiguração*, que em segredo já havia sido vendida a um privado,²⁹⁰ mas também foi

²⁸⁵ ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1845: **Réplica da Academia ao informe de António Manuel da Fonseca sobre a pintura A Transfiguração.** Datada de 29 de Abril de 1841.

²⁸⁶ A colecção continha para além dos modelos de estátuas, bustos, baixos-relevos, um conjunto de cartões. (ANBA – Cota 3. Officios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850 – **Comunicação à tutela da forma pela qual se haveria de adquirir uma colecção de modelos.** Datada de 26 de Junho de 1850.)

²⁸⁷ Este conjunto de objectos que veio de Roma ocupava duas caixas e a descrição genérica que nos chega refere que nela integravam dois livros, estampas de esculturas de Antonio Canova e uma colecção de modelos de gesso composta por cabeças de estátuas antigas, fragmentos de modelos, em gesso, do corpo humano, de anatomias, e animais. (ANBA – Cota 1. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos a diversos: 1836-1844. **Pedido de liquidação das dívidas contraídas com a aquisição de objectos adquiridos em Roma.** Datado de 20 de Julho de 1842.) Hussom avançou com 897\$250 réis que viria a ser liquidados no dia 18 de Março de 1843 (ANBA – Cota 37. **Livro de Receita e despeza da Academia das Bellas-Artes de Lisboa: 1844-1849.**) Se a este montante adicionarmos os gastos com a alfândega que ascenderam a 62\$188 réis e os custos de transporte e embalagem orçados em 109\$050 réis então os gastos totais são de 1068\$488 réis.

²⁸⁸ ANBA Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1845: **Relatório de actividades para o ano de 1841.** Datado de 23 de Dezembro de 1841.

²⁸⁹ Cf. DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português: Cinco Artistas desenharam em Sintra.** Lisboa: [s.n.] 2006. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. I, p. 237-243.

²⁹⁰ A obra que hoje existe no Paço dos Duques de Bragança de Guimarães será provavelmente a cópia da cópia de António Manuel da Fonseca, que dois artistas agregados se ocuparam de fazer durante seis

condenada a saldar a dívida contraída pelo professor de Pintura de História, retardando assim por quinze anos a chegada de uma nova colecção de modelos de estátuas. Aliás, quando passados três anos se torna a interpor nova requisição para se adquirir a colecção de Camuccini, esta já havia sido vendida a uma academia russa.²⁹¹

Compreensivelmente, em 1845, o estudo do Antigo encontrava-se num estado calamitoso já que a ausência de estátuas de tamanho natural obrigou à utilização de réplicas de pequena dimensão, o que era contraproducente para o tipo de ensino que se procurava instituir. As queixas sobre esta matéria tornaram-se particularmente insistentes:

Tenho tido a / honra de ponderar a V. Ex.^a por mais de / uma ocasião a absoluta necessidade de que / teem as principais Aulas desta Acade-/ [fl. 1.vº] /mia, de uma collecção dos melhores model-/os em gesso das Estatuas e bustos do antigo; / pois não existindo aqui senão um limitadisi-/mo numero de originais clássicos por onde possam / estudar os alumnos, e tendo sido já desenha-/dos, pintados e modelados aquelles origi-/naes de quantos modos deviam ser pelos re-/feridos alumnos, não podem estes progredir nos / competentes estudos, conforme os systemas / e methodos recebidos em todas as Acade-/mias; ficando assim privados, não só / estudantes, como os próprios Professores, / dos indispensáveis meios e recursos com / o auxilio dos quaes possam uns tran-/smittir, e os outros aproveitar a cabal ins-/trucção que se deve ministrar numa A-/cademia bem organizada.²⁹²

Em 1850, foi finalmente concedida uma verba de 600\$000 réis para a aquisição de modelos de gesso, tendo-se nessa ocasião optado por fazer uma escolha prévia dos exemplares a adquirir. A ausência de representantes da instituição no estrangeiro trouxe sérios entraves a uma regular condução desta empresa, não só porque não havia forma de garantir a aquisição de exemplares de comprovada qualidade mimética, mas também porque o seu deficiente acondicionamento reverteria em danos ocorridos no processo de transporte. A primeira solução considerada foi a de incumbir a tarefa a um ex-aluno da Academia que se encontrava a estudar gravura em Paris com uma pensão do conde de

meses. (ANBA. Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1845: **Relatório de actividades para o ano de 1841**. Datado de 23 de Dezembro de 1841.)

²⁹¹ ANBA – Cota 3. Officios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850: **Explicação remetida à tutela sobre a forma pela qual se havia de adquirir uma colecção de modelos**. Datada de 26 de Junho de 1850.

²⁹² ANBA – Cota 3. Officios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850. **Pedido de aquisição de uma colecção de modelos gesso em Roma**. Datado de 28 de Fevereiro de 1845.

Farrobo.²⁹³ As objecções deste terão obrigado a instituição a aconselhar-se junto dos sócios correspondentes italianos, a quem se haviam concedido distinções de mérito académico em 1841. O escultor Antonio Solá, que fora recentemente indigitado director da Academia de São Lucas, prontificou-se a dar a melhor condução a este processo. Contudo, a sua excessiva morosidade poderá indiciar que, mais uma vez, terão existido problemas de pagamento. Verifica-se, aliás, que os relevos sub comissionados em Paris chegariam em 1854,²⁹⁴ ou seja dois anos antes das estátuas.²⁹⁵ O elenco de obras seleccionadas sugere a intervenção do escultor Francisco de Paula Araújo Cerqueira, que já deste 1845²⁹⁶ vinha fazendo notar a necessidade de se adquirirem modelos de animais Antoine-Louis Barye. Talvez por isso, na lista remetida para Roma solicita-se a aquisição de um leão da autoria do francês Antoine-Louis Barye, ou, em alternativa, do italiano Antonio Canova.²⁹⁷ Ambas as escolhas se assumem como particularmente válidas, e mesmo a *Vénus de Milo*, obra encontrada em 1820 sem braços, patenteia um esforço de consentaneidade em relação a outras instituições homólogas, até porque o conceito de actualidade estética não era alheio aos desenvolvimentos na Arqueologia e

²⁹³ ANBA – Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850: **Explicação remetida à tutela sobre a forma pela qual se havia de adquirir uma colecção de modelos**. Datada de 26 de Junho de 1850.

²⁹⁴ Um ofício remetido pelo Ministro Rodrigo da Fonseca Magalhães em 26 Junho de 1854 notifica a instituição de que os dois caixotes contendo relevos de gesso procedentes de Paris já se acham no país. Nele constavam as *Dançarinas Borghese*, cujo original se transferiria em 1807 para o Louvre, bem como o tondo da *Sagrada Família*, da autoria de Miguel Ângelo, que existe no Museo Bargello. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Aviso de chegada dos relevos procedentes de Paris**. Datado de 26 de Junho de 1854.)

²⁹⁵ Por sua vez, no dia 11 de Fevereiro de 1856, o Ministro Rodrigo Fonseca Magalhães informa que os catorze caixotes contendo as referidas estátuas haviam chegado de Roma. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Aviso de chegada dos modelos de estátuas procedentes de Roma**. Datado de 11 de Fevereiro de 1856.) Para estas foram de seguida construídos onze cavaletes com tornos giratórios que se concluiriam no dia 16 de Agosto. As caixas em que estes modelos foram transportados terão sido prontamente vendidas, não tendo por isso servido para expor modelos, como por vezes ocorre. (ANBA – Cota 39. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1849-1855**.) Rubrica de 16 de Agosto de 1856.) A colecção estava composta pelos seguintes elementos: Estátuas: *Apolo de Belvedere* (FBAUL, Esc. 729), *Grupo do Laocoonte* (FBAUL, Esc. 731), *Mercúrio do Vaticano* (FBAUL, Esc. 698), *Apolino* (FBAUL, Esc. 687), *Vénus de Médici*, *Silenos com Dionísio* (FBAUL, Esc. 723), *Vénus de Milo* (FBAUL, Esc. 732), *Germânico* (sem número de inventário atribuído), cabeça do cavalo da estátua *equestre de Marco Aurélio*, leão do *Monumento funerário de Clemente XIII*, da autoria de Canova (FBAUL, Esc. 373). Bustos: *Afrodite*, *Roma*, *Palas da Vila Justiniana* (FBAUL, Esc. 532). Friso do Fórum Trajano de um *menino com um vaso* (FBAUL, Esc. 813). (RIBEIRO, José Silvestre – **Historia dos estabelecimentos científicos litterarios e artísticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarchia**. Tomo. VI, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1878, p. 112-113.)

²⁹⁶ A proposta para a aquisição de modelos de animais de Barye consta de uma proposta de melhoramentos a introduzir na Aula de Escultura. (vd. DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 207.)

²⁹⁷ AAPSSR – Caixa 28 (Academia das Belas Artes e pensionistas do estado), maço 1, doc. 75: **Relação das estatuas e bustos que se pretendem comprar para a Academia de Belas-Artes de Lisboa**. Datada de 10 de Outubro de 1850.

na História da Arte. (**Fig. 21**) Neste caso em particular, as críticas contra a instituição terão sido motivadas pela falta de qualidade das moldagens, tendo o jornal *A Patria*, servido para polemizar este descontentamento. Nesse momento, Francisco de Assis Rodrigues havia de lembrar que as imperfeições reconhecidas nos modelos eram facilmente justificáveis por os originais procederem de escavações arqueológicas. Esta explicação não terá satisfeito Joaquim Pedro de Sousa, Tomás da Anunciação e Francisco Metrass, que continuaram a insistir que estas falhas eram efectivas.²⁹⁸ A solução para este problema terá sido solicitar ao formador Diomedes Cristofani que consertasse as imperfeições patentes nestas estátuas.²⁹⁹ Posteriormente, em 1860, o transportador inglês Murphy Jackson viria ainda pedir a D. Pedro V que a sua dívida fosse saldada.³⁰⁰

Acompanhando a mudança de gestão na Academia, em 1862, assistiremos a um conjunto de conscienciosas doações, que de algum modo testemunham a agilização do processo de incorporações promovido pelo marquês de Sousa Holstein. Desta época, sobrevive uma listagem de modelos de gesso já mencionada escultor João Castro Silva,³⁰¹ e referente a um conjunto de gessos que integraram o espólio da instituição entre 1865 e 1866. Todavia, nela se reconhecem um conjunto marcas temporais que claramente extravasão a data da incorporação como por exemplo os modelos de ornato extraídos de Belém a partir de 1863 mas também os gessos das esculturas que adornam o Teatro D. Maria II e que se concluíram em 1848. Por outro lado, entre a sucessão de ofertas, que efectivamente se terá realizado entre 1865 e 1866, salientaríamos uma réplica em gesso de um *Teseu* do Pártenon, depositada pelo visconde de Menezes, e uma moldagem do friso exterior do Pártenon oferecido por Vítor Bastos.³⁰² Por sua vez, o formador Ponciano Pieri contribuiria igualmente com um torso de uma *Vénus de Nápoles*, ao passo que entre o conjunto de objectos artísticos oferecidos pelo South

²⁹⁸ ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856**. Sessão de 28 de Fevereiro de 1856.

²⁹⁹ No dia 17 de Maio, pagaram-se 29\$600 réis pelos 37 dias em que o formador se empregou no conserto destas estátuas. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1855-1863**. 17 de Maio de 1856.)

³⁰⁰ Cf. DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 410.

³⁰¹ SILVA, João Castro – **O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação**. Lisboa: [s.n.], 2010. Tese de Doutoramento em Belas Artes (Escultura), apresentado à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. I, p. 324; AHFBAUL – Caixa 18: “**Relação dos modelos em gesso adquiridos pela Academia Real das Belas Artes de Lisboa no ano de 1865-1866**”. Datada de 30 de Novembro de 1866.

³⁰² AHFBAUL – Caixa 18: “**Relação dos modelos em gesso adquiridos pela Academia Real das Belas Artes de Lisboa no ano de 1865-1866**”. Datado de 30 de Novembro de 1866.

Kensington Museum, em 1866, se incluía um *Cupido* de Miguel Ângelo, cujo original fora adquirido por aquele museu em 1861.³⁰³

Os modelos que até então se haviam adquirido estavam ainda longe de suprir as necessidades de um ensino que se queria mais exigente e sofisticado, e que dependia, por isso mesmo, de uma grande diversidade de meios. Em 1868, o escultor Vítor Bastos chama a atenção para a ausência de alguns exemplares indispensáveis “do antigo”, tendo ele próprio posto à disposição do formador modelos da sua colecção para que, a partir destes, fossem executadas formas a fim de se produzirem novos múltiplos.³⁰⁴ Eventualmente, desta iniciativa resultou a aquisição de obras para as quais não nos chegam registos de aquisição, como por exemplo a *Vénus Calipigia*.³⁰⁵ Sensível a estes apelos, o marquês de Sousa Holstein pouco podia fazer, não só porque este não era o sector mais carenciado, mas também porque a única forma de se adquirirem mais modelos sem se despender dinheiro era que os originais ou as suas cópias existissem em Lisboa para serem moldados pelo formador. Este expediente foi tentado em 1871, tendo-se apelado ao Director da Casa da Moeda para facilitar o acesso de Ponciano Pieri aos modelos de extremidades, bem como outros existentes no laboratório de gravura de cunhos daquela repartição. Os argumentos constantes neste ofício sublinham a fragilidade destes objectos, que se degradarem com o uso e que por isso necessitavam de ser permanentemente renovados:

³⁰³ Da relação de objectos que chegaram à Academia no dia 12 de Junho de 1866 consta um *Cupido* de Miguel Ângelo (FBAUL, Esc. 677); 33 reproduções em gesso de placas de marfim e de metal antigas; uma reprodução galvanoplástica do chamado espelho Martelli; um grande álbum de fotografias da “Escola Italiana” na Idade Média; um catálogo do South Kensington Museum; um livro de texto explicativo do Album de fotografias; o Inventário dos objectos de arte que compõem as colecções do South Kensington Museum; um catálogo da colecção de Soulage e um catálogo especial da colecção de retratos em miniatura do South Kensington Museum. (MNAA – SD (ABAL) 1 / 2 / doc. 5, extracto 1: “**Relação dos Objectos recebidos do Museu de South Kensington**”. Datado de 12 de Junho de 1866.

³⁰⁴ A carência de modelos de gesso consta num Relatório sobre as alterações a introduzir no ensino da escultura referido por Eduardo Duarte (DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, p. 411.) A resolução de disponibilizar os seus próprios modelos consta de um programa de estudo para a Aula de Desenho de Escultura e Desenho do Antigo datado de 21 de Dezembro de 1869. Sobre o assunto, o escultor refere: “alem de algumas estatuas e ca-beças novamente formadas e para as / quaes eu forneci os exemplares, e de extre-/midades que mandei vazar do natural, / tudo o mais que existe está gasto ou / em parte destruido pelo tempo”. Todavia, é pertinente referir que apenas foram localizadas estátuas procedentes de outras colecções, pelo que existe a possibilidade de os exemplares disponibilizados terem na verdade o formato de torsos e não de estátuas. (AHFBAUL – Caixa 12: “**Programma de estudo para a aula de / esculptura**”. Datado de 21 de Dezembro de 1869.)

³⁰⁵ FBAUL, Esc. 734.

[T]enho a honra de lembrar a V.^a Ex.^a a convenien-/cia que haveria para ambas as repartições em se mandar / reproduzir aquelles modellos porque ficando nesta Academia as formas executadas pelo formador a Caza da Moeda sem despeza alguma alem de ficar logo com os referidos / modelos vasados de fresco, poderia, succedendo inutilisar-se / algum substitui-o por outro. — Tenho pois a honra de ro-/gar a V. Ex.^a, se digne dizer-me se concorda com esta minha / idea cuja realisação me parece seria mui util para este / estabelecimento e com o que a Caza da Moeda não seria pre-/ [fl.vº]/judicado mas sim poderá vir a lucrar porque os modelos em / gesso com o tempo inutilisam-se e desta forma seriam sem / despeza reproduzido.³⁰⁶

Conquanto esta iniciativa tenha sido bem-sucedida, já antes, em 1869, Vítor Bastos, havia igualmente salientado a carência de uma estátua anatómica em tamanho natural, um tipo de modelo que não poderia ser encontrado no país, e que por isso teria necessariamente que ser encomendado no exterior.³⁰⁷ Antes desta data, apenas nos surgem referências de se terem adquirido num gesso local, em 1849, duas figuras anatómicas com destino à Aula de Desenho de História, e que correspondem provavelmente às réplicas dos *ecorchés* de Houdon e de Caudron representadas, respectivamente, nos desenhos de José Ferreira Chaves, em 1858, e de José Augusto Figueiredo, em 1865.³⁰⁸

Assim, quando Vítor Bastos requereu a aquisição do esfolado de “Miguel Ângelo”, solicitou-se a Alfredo de Andrade que diligenciasse a sua compra em Itália, pelo que, volvidos alguns meses, em Julho de 1871, chegaria finalmente a referida obra a Lisboa.³⁰⁹ Ainda que a referência feita por Vítor Bastos remeta para um modelo do

³⁰⁶ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Apelo ao Director da Casa da Moeda para facilitar o acesso do formador da Academia à colecção de modelos de gesso**. Datado de 18 de Fevereiro de 1871.

³⁰⁷ Em 17 de Novembro de 1869 é referido: “Torna-se de absoluta necessidade adquirir / para esta aula uma anatomia grande, / chamada de Miguel Angelo, e um mane-/quim com collecção de roupas.” (AHFBAUL – Caixa 12: **“Programma de estudo para a aula de / escultura”**). Datado de 21 de Dezembro de 1869.)

³⁰⁸ As duas anatomias foram adquiridas no dia 20 de Abril de 1849 por 1\$440 réis (ANBA – Cota 37. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas-Artes: 1844-1849**.) Foi confirmado que os desenhos de José Ferreira Chaves executados em 1858 não copiam os modelos à escala real existentes na colecção da FBAUL. (FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto**. Lisboa: Fim de Século, 2011, p. 162-163.) Por sua vez, num desenho de José Augusto Figueiredo, datado de 1865, é representado o esfolado de Caudron, cujo modelo de figura em gesso surge ainda numa fotografia da Aula de Desenho de Estátua em 1900. O arranque da base deste modelo existe ainda no acervo sem possuir um número de inventário atribuído. (VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VI-B.) Confirmou-se que nenhum destes desenhos foram feitos a partir de modelos de gesso à escala real que ainda hoje existem na colecção da FBAUL.

³⁰⁹ No dia 13 de Setembro de 1870, Joaquim Pedro de Sousa contacta Vítor Bastos para o informar de que já que estavam a ser tomadas diligências para a aquisição do referido modelo anatómico, bem como de

século XVI, que se popularizou posteriormente nos estúdios de artistas, ao consultarmos o Dicionário Técnico escrito por Assis Rodrigues, comprova-se que a denominação “Miguel Ângelo” serviria para referenciar o *ecorché* de Houdon, confirmando-se assim que o modelo que naquele momento se pediu é efectivamente o que ainda hoje existe.³¹⁰ (Fig. 22) Se para muitos este terá sido o melhor modelo anatómico alguma vez concebido para o ensino artístico, naquele contexto, a sua importância estava em grande medida associada à circunstância de esta ter sido a primeira estátua anatómica de tamanho natural a entrar nas colecções da Academia, tornando-se, por isso mesmo, numa importante ferramenta de trabalho para aqueles que estudam a estatuária. Este feito enfatiza ainda mais a importância que o marquês de Sousa Holstein terá tido no apetrechamento da instituição, até porque passados quatro anos voltaria a adquirir-se mais um múltiplo da mesma obra, as únicas que, por sinal, se conservaram até hoje.³¹¹ Este último exemplar distingue-se do primeiro por nele se reconhecer um processo de fabrico patenteado pelos formadores do Museu do Louvre, Alexandre Desachy e Eugène Arrondelle.³¹²

Esta última encomenda comprova que a ideia de se estabelecer um museu de gessos terá permitido a ampliação do espólio de modelos de estátuas, postos a uso no ensino. Demonstra-se por esta via que as carências neste sector só foram verdadeiramente atendidas enquanto estas intenções perduraram. A colecção de

um manequim. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Participação a Vítor Bastos que já se havia adquirido o modelo anatómico.** Datada de 13 de Setembro de 1870.) No dia 28 de Dezembro, é endereçada uma carta a Alfredo de Andrade reforçando a urgência em se adquirir este modelo. A caixa para a qual foi solicitada uma isenção de pagamento na Alfândega no dia 13 de Abril de 1871, continha modelos de ornatos e uma figura. Todavia, no dia 5 de Julho, é lida uma carta do Académico, comunicando que havia sido remetida a estátua anatómica, reportando-se a sua chegada a Lisboa no dia 26 de Julho de 1871. (ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Real Academia de Belas-Artes de Lisboa: 1869-1881.** 5 de Julho de 1871.) (FBAUL, Esc. 747)

³¹⁰ Consultando a entrada “esfolado” no dicionário de escultura de Francisco de Assis Rodrigues, o *ecorché* executado como estudo anatómico para uma estátua de S. João Baptista por Jean-Antoine Houdon em 1767 é atribuído a Miguel Ângelo. (RODRIGUES, Francisco de Assis – **Dicionário Técnico e Histórico de pintura, escultura, arquitectura e gravura.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 169.)

³¹¹ Esta estátua chegaria a Lisboa no dia 1 de Julho de 1875. (FBAUL, Esc. 746) (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Dois notas de encomenda de colecções adquiridas por intermédio de Henry Bournay.** Datado de 3 de Fevereiro de 1875; AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido para que se entregue livre de direitos, uma caixa remetida de Paris contendo uma estátua anatómica de gesso.** Datado de 1 de Julho de 1875.)

³¹² Os desenhos de José Ferreira Chaves executados em 1858 não poderiam representar nenhum dos modelos à escala real existentes na FBAUL, por nele estar representada uma base circular em vez da terminação quadrada que existe no exemplar remetido por Alfredo de Andrade em 1871. Por outro lado, o modelo adquirido em 1875 surge sem a representação do tronco e com uma rede de serapilheira que julgamos ser um expediente técnico patenteado em 1856 por Alexandre Desachy, formador do Museu do Louvre. (RIONNET, Florence – **L’Atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928).** Paris: Notes et documents des musées de France, 1996, p. 60.)

modelos oferecidos pelo governo espanhol em 1871 indica isso mesmo, até porque seria difícil conceber este tipo de iniciativas fora do quadro de estreitamento de relações institucionais, estimulado pelas exposições universais. As relações estabelecidas com o país vizinho nesta ocasião provaram ser particularmente úteis, proporcionando a participação de diversos artistas portugueses numa Exposição de Belas-Artes que havia de realizar-se em Madrid em Outubro desse ano, no seguimento da qual se estabeleceria contacto com um formador italiano radicado naquela cidade.³¹³ Terá sido o Barão Ortega a intermediar a abordagem de Cristobal Luquesi à academia lisboeta;³¹⁴ a receptividade da proposta é comprovada pela solicitação de um catálogo com os modelos disponibilizados, seus preços e dimensões.³¹⁵ É pouco provável que a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tivesse favorecido a aproximação de um formador que fazia concorrência com a sua própria oficina de moldagens, mas isto não impediria que os contactos com Luquesi se prolongassem até 1876, pese o facto de não ter sido possível confirmar a aquisição de modelos.³¹⁶

Ainda que a partir deste momento a oficina de moldagens da Academia de Lisboa assegurasse a contínua renovação de pequenos formatos postos a uso no ensino, o mesmo não se pode dizer quanto à produção de estátuas, que foi sempre muito limitada, como se pode depreender da ausência de duplicados de obras adquiridas no estrangeiro. De facto, verifica-se que com o falecimento do vice-inspector Sousa Holstein, em 1878, não só a instituição deixaria de adquirir modelos de estátuas, como inclusivamente viria a promover a deslocalização dos modelos mais importantes para o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, criado em 1884.

Esta opção teve repercussões directas na disponibilidade de obras para o ensino, levando Vítor Bastos a lançar um alerta em 1886 sobre a necessidade de se adquirirem mais modelos para as aulas, atendendo não só ao escasso número, mas também à sua

³¹³ FERNÁNDEZ DE LOS RIOS, Angel – **Mi mision en Portugal: anales de ayer para la enseñanza de mañana**. Lisboa: Bertrand, 1876, p. 660.

³¹⁴ Em Madrid encontram-se diversos registos da actividade de Cristobal Luquesi, conhecendo-se, a título de exemplo, um orçamento para fazer moldar um esqueleto no Real Gabinete de História Natural em 1869 (CALATAYUD ARINERO, Maria Ángeles – **Catálogo crítico de los documentos del Real Gabinete de História Natural (1787-1815)**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, p. 31.)

³¹⁵ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Barão Hortega intermedia apresentação do formador Cristobal Luquesi à Academia**. Datado de 28 de Junho de 1872.

³¹⁶ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **O formador Cristobal Luquesi solicita que a Academia lhe compre modelos de gesso**. Dois ofícios datados de 28 de Junho de 1872 e de 10 de Março de 1876.

acentuada deterioração.³¹⁷ Este pedido terá sido ignorado pela tutela, tal como tantos outros antes da era de Holstein, pelo que só depois de, em 1897, ter deflagrado um fogo na Aula de Escultura, destruindo alguns exemplares, foi considerada a necessidade de repor as obras perdidas.³¹⁸ Assim, os diversos requerimentos feitos por Simões de Almeida (1844-1926) só surtiriam efeito em 1899, data em que foram remetidas cinco estátuas adquiridas no Museu do Louvre.³¹⁹ Porque este conjunto de obras procurava substituir um outro que havia sido destruído, não se pode verdadeiramente falar numa colecção, mas sim num último reforço efectuado antes que a desvalorização destes objectos didácticos, os remetesse definitivamente para o depósito de trastes da Escola de Belas-Artes de Lisboa. Seguindo uma gradual valorização do modelo nu, e até de outras expressões mais primitivas da arte, não mais seriam adquiridos modelos de esculturas clássicas para as aulas de desenho, percebendo-se que o interesse pelas moldagens transitara definitivamente para as campanhas de moldagens de monumentos nacionais.

³¹⁷ AHFBAUL – **Actas das Conferências do Conselho Escolar: 1881-1894**. 9 de Julho de 1886.

³¹⁸ O fogo deflagrou no pátio contíguo destruindo a maioria dos modelos que estavam a uso trazendo graves perturbações não só à Aula de Escultura mas também à Aula de Desenho do Antigo do 3.º e 4.º ano. (AHFBAUL – Caixa 20: **Carta informando sobre a necessidade de se substituírem as estátuas destruídas no incêndio**. Datado de 16 de Junho de 1897.)

³¹⁹ As obras que surgem enunciadas são: *Faune Fluteur*, *Mercur*, dit *Germanicus* (FBAUL, Esc. 733), *Vénus de Médici*, *Sythe*, dit *le Rémouleur*, *Enfant à l'Oie* (FBAUL, Esc. 682). (LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910)**. Lisboa: Colibri, 2007, p 282.) Para a aquisição destas obras no Museu do Louvre, terão sido despendidos 150\$000 réis. (AHFBAUL – Caixa 20: **Offício comunicando a disponibilização da verba para se adquirirem estátuas de gesso no Museu do Louvre**. Datado de 17 de Julho de 1899.)

5. A oferta do governo espanhol e o estabelecimento de um museu de gessos

Na descrição analítica da estátua equestre de D. José I publicada em 1810, Machado de Castro lamenta a ausência de uma galeria pública de escultura, ressaltando por isso a importância das esculturas adquiridas para a Basílica de Mafra, bem como outras que posteriormente se executaram no próprio país.³²⁰ As melhorias alcançadas na produção escultórica nacional, estão em certa medida relacionadas com o investimento feito nos Laboratórios de Escultura, que a partir do reinado de D. José I passaram a contar com modelos de escultura clássica e moderna. A este espólio de reproduções importado do estrangeiro, acrescentar-se-iam protótipos em gesso de estátuas executadas para espaços públicos, que assim se foram acumulando num acervo, simultaneamente como memória afectiva e como modelos de estudo. Um importante registo visual do espólio amalgamado na Aula de Escultura chegou-nos pela pena de Júlio de Castilho:

[O]nde o Canova portuguez, já então no occaso da vida, passava com os modelos da Antiguidade os seus últimos dias, tão cheios das recordações de glória. A essa oficina, ou laboratório, costumavam de longe em longe concorrer os nossos estudantes, como a um templo e a um museu. Ahi, na convivência com as obras dos mestres, na presença venerável do grave escultor, de genio acessível e ameníssimo, até para crianças, tomaram eles certo gosto pela arte clássica; (...) trataram de perto as grandes figuras mythologicas, que eles ainda mal conheciam, mas que os saudavam cheias de sorrisos; eram para ellas uns amiguinhos novos, a quem se estavam já descerrando os áditos doirados do Latim.³²¹

Conquanto esta apologia do grande mestre da escultura parta de uma efabulação de espaço demiurgo, nela é assinalada a emergência de uma ideia de coleccionismo firmado na reverência pelas estátuas clássicas articulando a práxis e o ensino artístico. Na verdade, outras colecções de reproduções de escultura, que viriam a abrir ao público na Europa no século XIX, partem de compromissos idênticos, pelo que, é nos projectos de intenções para a expansão do acervo de modelos de gesso da Academia de Belas-

³²⁰ CASTRO, Joaquim Machado de – **Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I.** FRANÇA, José-Augusto (posfácio). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975 [edição fac-símile da edição de 1810], p. 291.

³²¹ CASTILHO, Júlio de – **Memórias de Castilho.** Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1881, vol. I., p. 100-101.

Artes de Lisboa que melhor se compreenderá a evolução do conceito de museu público de escultura no país.

A este propósito, note-se que muitos dos juízos estéticos forjados por escultores portugueses ao longo deste período partiram da apreciação de modelos de gesso que aqui se achavam depositados, pelo que é com uma certa naturalidade, que a expansão desta colecção tenha sido demandada sobretudo por artistas afectos a este grémio. Em 1845, Francisco de Paula Araújo Cerqueira propõe, para o aperfeiçoamento dos alunos de escultura, a aquisição de obras de escultura clássica e de exemplares modernos, da autoria Miguel Ângelo, Canova e Thorvaldsen.³²² Deste último especificava-se o interesse por um conjunto de relevos representando *O Triunfo de Alexandre na Babilónia*, ao passo que nas representações de animalistas o interesse recaía no fantasioso Antoine-Louis Barye. O interesse particular por este último parece justificar a inclusão de uma escultura do francês na lista de obras pedidas de Roma em 1850³²³ como alternativa ao leão do *Monumento ao Papa Clemente XIII*, que efectivamente se veio a adquirir. Eduardo Duarte havia já dado conta do empenho pessoal de Francisco de Paula Araújo Cerqueira em apetrechar o acervo de modelos da instituição, referindo o papel que o escultor teria tido como intermediário na oferta de uma moldagem do relevo que Antonio Canova executou para o Jazigo Palmela em Lisboa, e que D. Pedro de Sousa Holstein se prestou a oferecer em 1850.³²⁴ Parece pouco casual que esta doação tenha ocorrido num momento particularmente efusivo para as colecções de escultura, aproveitando, neste caso em concreto, os diversos encargos privados que ligaram Cerqueira a esta importante família. A carta de doação da obra comprova, não obstante, que os intuitos eram ainda “facilitar aos seus Alumnos os meios de estudar e copiar esse primoroso specimen de sculptura”.³²⁵

Numa crítica dirigida à Academia de Belas-Artes em 1860, José Maria Andrade Ferreira advoga a necessidade de se adquirirem obras de autores modernos, como Jean Goujon (1510-1572), Pierre Puget (1620-1694), David d’Angers (1788-1856) e James

³²² Esta proposta consta num parecer reproduzido por Eduardo Duarte, onde são enunciados melhoramentos a introduzir na Aula de Escultura. (DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 409.)

³²³ AAPSSR – Caixa 28 (Academia das Belas Artes e pensionistas do estado), maço 1, doc. 75: **Relação das estatuas e bustos que se pretendem comprar para a Academia de Belas Artes de Lisboa**. Datada de 10 de Outubro de 1850.

³²⁴ DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 410. (FBAUL, Esc. 827)

³²⁵ AHFBAUL – Caixa 1: **Carta de doação da moldagem do relevo que Canova executou representando a efigie de D. Alexandre**. Datada de 12 de Julho de 1850.

Pradier (1790-1852).³²⁶ Este apreço exclusivo por autores franceses vem pôr em evidência a ignorância de artistas de outras nacionalidades, como o sueco Johan Tobias Sergel (1740-1814), o alemão Joahann Gottfried Schadow (1764-1850), o espanhol José Álvarez Cubero (1768-1827), o inglês Joseph Nollekens (1737-1823), mas, sobretudo, John Flaxman (1755-1826). Um outro exemplo de facciosismo depreende-se quando Andrade Ferreira propõe de forma casual que a colecção de modelos de gesso se assumisse como equivalente à colecção de pintura da instituição, declarando assim que esta era a única solução para se estabelecer uma colecção de estatuária no país. Menos pretensioso, ou antes, mais remediado, o escultor Assis Rodrigues relevaria igualmente na Exposição Trienal de 1862 o papel dos modelos chegados de Itália em 1856, congratulando-se com a: “bella colecção das estatuas mais primorosas e insignes, que nos legou a antiga Grecia, distinguindo-se entre todas a estatua do Apollo pithio, e o grupo do Laocon.”³²⁷

Não se pode dizer que a ideia de um museu de esculturas de gesso tivesse, até este ponto, ocorrido a alguém, estando igualmente longe dos propósitos do Ministro de Espanha em Portugal, quando, em 1870, abordou o vice-inspector da Academia de Belas-Artes de Lisboa, com a intenção de promover um pacto literário entre as duas nações. Ángel Fernández de los Rios (1821-1880) não compreendia como dois países vizinhos se encontravam reciprocamente alheios às suas produções literárias, científicas e culturais.³²⁸ Dificilmente o embaixador poderia encontrar alguém mais receptivo a esta iniciativa, desde logo pelos antecedentes diplomáticos do marquês de Sousa Holstein e da sua família, sendo por isso mesmo de assinalar a passagem de seu pai, o duque de Palmela, por Madrid.³²⁹ As relações do Vice-Inspector com o país vizinho ter-se-ão iniciado no momento do seu empossamento em 1862, encontrando-se entre as

³²⁶ FERREIRA, José Maria de Andrade – **A reforma da Academia Nacional das Bellas Artes**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860, p. 56.

³²⁷ RODRIGUES, Francisco de Assis – **Na Sessão Publica Triennial, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas em 29 de Março de 1862**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1856, p. 10.

³²⁸ FERNÁNDEZ DE LOS RIOS, Angel – **Mi mision en Portugal: anales de ayer para la enseñanza de mañana**. Lisboa: Bertrand, 1876, p. 628.

³²⁹ O marquês de Sousa Holstein chegou a desempenhar funções como diplomata em Florença. Por sua vez, seu pai, D. Pedro de Sousa Holstein, chegou a ser destacado para Madrid, tendo no desempenho das funções sido condecorado em 1824 com a Ordem do Tosão de Ouro. Na verdade, já dois anos antes, a irmã deste último, D. Maria Teresa Frederica de Sousa Holstein, havia sido agraciada com o título honorífico de Dama da Real Ordem da Rainha Maria Luísa.

primeiras personalidades a serem distinguidas com as insígnias de honra académica o crítico José Amador de los Rios e o pintor Pedro Madrazo.³³⁰

A visita do Ministro Plenipotenciário de Espanha à Academia terá ocorrido no dia 14 de Junho de 1870. Fernández de los Rios terá deparado aí com uma grande carência de livros em castelhano,³³¹ quando comparado com obras procedentes de outros países, como a França, Itália e Inglaterra, que não só estavam mais distantes do ponto de vista geográfico, mas também linguístico. Nesse primeiro encontro, o cônsul presenteou a instituição com uma colecção composta por uma centena de gravuras escolhidas, que na sua maioria se compunha de cópias dos melhores quadros existentes no Museu do Prado.³³² Embora este acordo compreendesse a permuta de produções literárias e científicas em formato de livros impressos, Holstein comprometeu-se a obsequiar a nação vizinha com uma colecção completa de todos os itens produzidos na Academia, excluindo-se somente os compêndios de estudo elementar, que não teriam qualquer interesse neste contexto. A maioria destes objectos surgem publicitados nas costas do catálogo da galeria de pintura do ano de 1872, e haviam originariamente sido comissionados pelo próprio Vice-Inspector, na sequência de uma campanha de reestruturação da instituição.³³³ **(Fig. 23)** Nele se incluíam as colecções de fotografias de monumentos nacionais, pinturas da Galeria Nacional, moldagens de monumentos nacionais e diversas publicações feitas a propósito do *Monumento erigido a D. Pedro IV*.³³⁴ Se as produções literárias foram distribuídas por diversas instituições da capital espanhola, para os modelos de gesso propôs-se como destino final o Museu Arqueológico de Madrid. Mais de um ano volvido sobre esta oferta, Fernández de los Rios aguardava ainda que o vice-inspector entregasse a referida colecção de modelos de

³³⁰ D. José Amador de los Rios e D. Pedro Madrazo foram nomeados Académicos honorários no dia 13 de Setembro de 1862. (ANBA – 3-D-SEC.292 – **Relação dos Academicos Honorarios e Academicos de Merito Nacionales e Estrangeiros, e Academicos efectivos.**)

³³¹ AGMAE – TR 444, N.º 231: “**El Ministro Plenipotenciario de España / Dá cuenta de una visita à la Academia de Bellas Artes de Lisboa...**” Datado de 15 de Junho de 1870.

³³² FERNÁNDEZ DE LOS RIOS, Angel – op. cit., p. 629.

³³³ **Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura: existentes na Academia de Bellas Artes de Lisboa.** 2.ª ed. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1872.

³³⁴ Fernandes de los Rios traça uma lista circunspecta dos exemplares que o vice-inspector se prontificara a oferecer ao país vizinho: “Quatro ejemplares de la Memoria y fotografias de todos los monumentos presentados en el concurso para el que acaba de erigirse à D. Pedro IV. / Quatro ejemplares de este en estado de construcción, el dia de la inauguración y actualmente. / Quatro fotografias de la Estatua de D. Pedro. / Una colección de fotografias de los principales cuadros de la academia. / Otra colección de monumentos notables en Portugal, y finalmente un ejemplar de los vaciados en yeso hasta ahora hechos, de los mas ricos detalles arquitectónicos del Monasterio de Belem y otros monumentos de Portugal especialmente de la época manuelina.” (AGMAE – TR 444, N.º 231: “**El Ministro Plenipotenciario de España / Dá cuenta de una visita à la Academia de Bellas Artes de Lisboa**”. Datado de 15 de Junho de 1870.)

gesso,³³⁵ que, possivelmente, nunca terá sido enviada, como sugere Joaquim de Vasconcelos.³³⁶ O historiador do Porto refere que, em retribuição pelos objectos remetidos a Espanha, a Academia se prestou a enviar uma representação a uma Exposição de Belas-Artes que havia de se realizar em Madrid entre Outubro e Dezembro de 1871.³³⁷

De facto, os gastos ocasionados pelas despesas de representação nesta exposição, poderiam justificar este desfecho porquanto nesta ocasião enviou-se o maior contingente de obras de artistas portugueses a um certame internacional desde a Exposição Universal de 1867. Mesmo com os abatimentos alcançados, isto implicou o dispêndio de 600\$000 réis em despesas de transporte, ou seja, o mesmo preço pago pela colecção de modelos de gesso adquirida em 1856 em Itália.³³⁸ O saldo final era, ainda assim, marcadamente positivo, porque deste investimento resultou não só aquisição de diversas reproduções de objectos artísticos para a Academia, como também a promoção do país no estrangeiro e a internacionalização dos artistas portugueses. Refira-se, em todo o caso, que dificilmente se teria concedido verba para a aquisição de modelos fora deste contexto. A adesão da tutela a esta iniciativa comprova-se pelo rol de condecorações que viria a ser concedida a altos dignitários espanhóis.³³⁹ Este clima de festa serviria igualmente de pretexto para se enviar a Madrid o arquitecto Tomás Fonseca com o encargo de estudar o ensino de Arquitectura naquela capital. Os frutos desta missão seriam atestados pela oferta, em Abril de 1872, de uma moldagem de uma lápide sepulcral do século XV remetida pelo pintor Estevan Aparicio, secretário da

³³⁵ Esta informação consta num officio datado de 21 de Outubro de 1871. (FERNÁNDEZ DE LOS RIOS, Angel – op. cit., p. 639.)

³³⁶ VASCONCELOS, Joaquim – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa VI: A oficina de reprodução.** *Actualidade*. N.º 9 (13 de Jan. de 1880).

³³⁷ FERNÁNDEZ DE LOS RIOS, Angel – op. cit., p. 660; ACADEMIA REAL DE BELLAS ARTES DE LISBOA – **Catalogo das obras de arte executadas por artistas portugueses enviadas à exposição internacional de Madrid em 1871 pela comissão nomeada pelo governo portuguez e expostas em Lisboa nos dias 6 a 13 de Setembro.** Lisboa: Typographia Universal, 1871.

³³⁸ AHFBAUL – Caixa 18: **Ordem de pagamento de 600\$000 réis para o custeamento de despesas de transporte.** Datada de 4 de Dezembro de 1871.)

³³⁹ “1.º D. Antonio Ferrer del Rio, Gran Cruz de Cristo; 2.º D. Francisco Bañares, Comenda da Conceição; 3.º D. Frederico de Madrazo, idem; 4.º D. Juan Bautista Pey, idem; 5.º D. Mariano Nogués, idem; 6.º D. Bonifacio Montejó y Robledo, idem de Cristo; 7.º D. Angel Lopes Alonso, idem; 8.º D. Felipe Rogues Almayo, habito de Cristo; 9.º D. José Maria Teves, idem; 10.º D. Valentim Moxan, idem; 11.º D. Raymundo Madrazo; 12.º D. José Ignacio Miró, habito de S. Thiago, 13.º D. Miguel Aguado, idem; 14.º D. Vicente Esquivel, idem; 15.º D. Gabriel Maurete, idem.” (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Carta de mercês concedidas a personalidades espanholas por ocasião da exposição de Belas-Artes de Madrid.** Datada de 3 de Janeiro de 1872.)

Escola de Pintura, Escultura y Gravado.³⁴⁰ Ainda no seguimento dos contactos estabelecidos na capital espanhola, o formador Cristobal Luquesi veio entrar em contacto com a Academia de Belas-Artes de Lisboa, com o intuito de lhe vender modelos de gesso.³⁴¹

Este espírito de cooperação entronca num clima de euforia internacional muito próprio da segunda metade do século XIX, e que, entre outras coisas, proporcionou a celebração do primeiro pacto internacional para a permuta de moldagens em 1867, que, como se viu, terá impulsionado a constituição de uma rede de museus de reproduções artísticas na Europa. Embora não tenham sido encontradas quaisquer evidências de que se fossem enviados modelos de Lisboa para Madrid, é digno de menção que tanto Portugal como Espanha foram signatários deste acordo. As relações científicas entre os dois países são atestadas pela oferta à academia lisboeta, em 1867, do primeiro volume que se acabara de imprimir da colectânea *Monumentos Históricos de Espanha*, pela própria comissão organizadora.³⁴² Curiosamente, esta seria a única publicação que o Ministro Plenipotenciário achou digno de menção na biblioteca.

À parte das diversas publicações que Fernández de los Rios entregou à Academia, o governo espanhol fez chegar uma listagem dos modelos de gesso que seriam fornecidos pela Academia de Bellas Artes de San Fernando.³⁴³ No ofício enviado em Abril pelo Ministério do Fomento a Juan Valera, director-geral da Academia madrilena,³⁴⁴ é referido que esta colecção tinha por destino os “Museus de Portugal”, invocando-se assim a necessidade de que ela fosse tão completa quanto possível. A existência de modelos de extremidades e de alguns bustos comprova a ambivalência da colecção, que também se prestava ao ensino; o elevado número de estátuas deixa, porém, poucas dúvidas sobre aquela que era afinal a principal finalidade desta colecção. As esculturas terão sido escolhidas por Francisco Bañares, Frederico de

³⁴⁰ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Carta de agradecimento a Estevan Aparicio**. Datada de 24 de Abril de 1872.

³⁴¹ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Barão de Horteiga intermedia apresentação do formador Cristobal Luquesi à Academia**. Datado de 28 de Junho de 1872.

³⁴² ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 23 de Dezembro de 1867.

³⁴³ A listagem que originalmente foi remetida encontra-se hoje no Arquivo da Biblioteca da FBAUL. RABASF-AB – Cota 3-95. **Libro de actas de las sesiones particulares, ordinárias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1869-1873)**. Sessão de 1 de Maio de 1871; AHFBAUL – Caixa 7: “**Estatuas: Direccion G.ral**”. [c. 14 de Abril de 1871.]

³⁴⁴ RABASF-AB – Cota 3-95. **Libro de actas de las sesiones particulares, ordinárias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1869-1873)**. Sessão de 14 de Abril de 1871.

Madrazo e Ponciano Ponzano. No dia 27 de Maio de 1871 já se achavam vazadas, tendo a sua factura importado 4005 pesetas ao governo espanhol em favor do formador José Pagniucci.

Uma particularidade desta iniciativa incidiu na utilização do comboio para o transporte destes objectos, tendo-se, inclusivamente, acordado tarifas especiais para o efeito, ficando as custas a cargo dos destinatários finais. Também neste caso se comprova a importância que os transportes ferroviários tiveram numa maior integração das capitais dos diferentes países e das regiões mais periféricas da Europa. Os modelos terão chegado a Lisboa perto do dia 14 de Junho, e mesmo com as reduções alcançadas no seu transporte, ainda foi necessário pagar-se 130\$000 réis por diversas despesas incorridas na condução destas obras desde a alfândega. Também por aqui se veria que, mesmo quando se permutavam moldagens, apenas se abatiam as margens de lucro dos produtores, sem se conseguirem evitar despesas como o custeamento da produção, matéria-prima, transportes e impostos alfandegários, que eram as variantes que verdadeiramente encareciam o preço final dos objectos. A invulgaridade e quantidade de obras oferecidas serviu de pretexto para a realização da primeira exposição de Arte Espanhola no país, na qual viriam a figurar não só as diversas esculturas remetidas pela Academia de São Fernando, mas também reduções de ornatos de gesso provenientes de Alhambra,³⁴⁵ e ainda gravuras de quadros existentes no Museu Nacional de Pintura e Escultura e um extenso volume de publicações sobre arte espanhola.³⁴⁶

³⁴⁵ Esta exposição realizou-se na Academia entre os dias 6 e 15 de Agosto com horário de funcionamento das 10h da manhã às 16 h da tarde. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Convite para a inauguração da exposição de objectos oferecidos pelo Governo Espanhol**. Datado de 5 de Agosto de 1871.) Os relevos de Alhambra têm como números de inventário: FBAUL, Esc. 91/ 218 / 219 / 220 / 221 / 222 / 223 / 224 / 225 / 235 / 237.

³⁴⁶ Na listagem de objectos oferecidos, constam as seguintes esculturas de gesso: *Ganimedes* (FBAUL, Esc. 766), *Castor e Polux* (Não inventariado), *Diana Caçadora* (FBAUL, Esc. 728), *Gladiador Borghese* (FBAUL, Esc. 724), *Gaulês Moribundo* (FBAUL, Esc. 725), *Luta de Gladiadores* (FBAUL, Esc., 700), *Apoxiomeno*, *Mercúrio* (FBAUL, Esc. 726), *Germânico* (FBAUL, Esc. CRR 058), *Discóporo* (FBAUL, Esc. 748 (?)), *O Fauno do Cabrito* (FBAUL, Esc. 668), *Fauno dos Pratos* (FBAUL, Esc. 699), *Baco da Estípite* (FBAUL, Esc. 693), *Amor Conjugal* (FBAUL, Esc. 696), *Himeneu* (FBAUL, Esc. 694), *dois cães* (FBAUL, Esc. 434), *dois leões*, *Murillo*, *Sátiro em Repouso* (FBAUL, Esc. 692), fragmento de *Estátua de mulher (Caderas)* (FBAUL, Esc. 607), fragmento (*Sepúlveda*), *Busto de Carlos V*, busto de *Juanelo*, seis cabeças, uma máscara de *São João (Alonzo Cano)* (FBAUL, Esc. 523), vinte e seis extremidades, uma estatueta de *biscuit* da fabrica do Buen Retiro. (ACADEMIA REAL DE BELLAS ARTES DE LISBOA – **Catálogo dos objectos oferecidos pelo Governo Hespagnol á Academia Real das Bellas Artes de Lisboa e a outros estabelecimentos de Portugal em 1871**. Lisboa: Typographia Universal, 1871, p. 5-6.) Entre os modelos de bustos remetidos de Madrid constavam: *Homero*, *Anton Raphael Mengs* (FBAUL, Esc. 560), *Cícero* (FBAUL, Esc. 515), *Sêneca*, *Diana Pastora*, cabeça de *Anjo* (FBAUL, Esc. 561). (RABASF-AB – Cota 3-95. **Libro de actas de las sesiones particulares, ordinárias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1869-1873)**. Sessão de 14 de Abril de 1871.)

O impacto que esta colecção de modelos de estátuas terá tido no acervo da Academia de Belas-Artes de Lisboa foi, pela primeira vez, assinalado em 1960 pelo conservador do Museu Nacional de Arte Antiga, Salvador Barata Feyo.³⁴⁷ **(Fig. 24)** O número de obras que nela constavam era aproximadamente duas vezes maior do que o conjunto adquirido em Roma em 1856, sendo evidente, mais do que em qualquer outra, um conceito de coleccionismo que conglomerava, simultaneamente, obras antigas e modernas, e que traria consequências particularmente positivas para a diversificação da colecção de escultura contemporânea e da colecção de escultura clássica. A este propósito, refira-se que algumas destas últimas como o Grupo de *Castor e Polux*, o *Fauno do Cabrito*, *Clitia*, eram obras particularmente afamadas que procediam originariamente de Itália, e que haviam sido transportadas para Madrid em 1724 com a colecção da rainha Cristina da Suécia.³⁴⁸

Foi, porém, na secção de escultura moderna que se terá produzido uma revigoração da colecção de modelos de gesso, encontrando-se um versão de um *Mercúrio sentado*, do dinamarquês Bertel Thorvaldsen, cujo original existe no Museu do Prado, assim como outras obras de relevância do neoclassicismo espanhol, como a *Fé Conjugal* ou *Himeneu*, do catalão Damià Campeny, cujos originais existem na Academia de São Jorge em Barcelona ou o *Ganimedes*, de José Álvarez Cubero, cujo original existe na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta internacionalização da colecção académica é também confirmada por outras obras como o busto do monumento a *Bartolomé Esteban Murillo*, da autoria de Sabino de Medina, e o busto que Christopher Hewetson executou do pintor *Anton Raphael Mengs*. Porventura, é neste último lote que fica mais explícita a intenção de estes objectos figurarem num museu; todavia, convém não esquecer que as exposições permanentes de escultura contemporânea admitiam também a exibição de esculturas clássicas — porque intemporais, continuavam a impor um modelo de referência para o que as estátuas modernas aspiravam a ser.

Na verdade, esta colecção teria sido, por si só, suficiente para fundar uma Academia, e, de facto, no contexto ibérico, ela parece apenas encontrar paralelo com

³⁴⁷ FEYO, Salvador Barata – **A Escultura e o Museu Nacional de Arte Antiga**. Separata da Revista Museu, 2.ª Série, n.º 1 (1960), p. 3-4.

³⁴⁸ Vd. LUZÓN NOGUÉ, José Maria, coord. – **Esculturas para una reina. La colección de Cristina de Suecia**. [Madrid]: Fundacion Berndt Wistedt, 2007.

uma outra que de Madrid sairia para a Academia de São Carlos no México, em 1791.³⁴⁹ Recorde-se que muito próximo desta data foi igualmente restabelecida uma Academia de Portugal em Roma por D. Alexandre de Sousa Holstein, avô do então vice-inspector.³⁵⁰ Este acontecimento terá sido evocado justamente em 1871 por José Silvestre Ribeiro na sua *História dos Estabelecimentos Científicos Literários e Artísticos de Portugal*.³⁵¹ A este propósito, vale a pena lembrar que uma das acções do antigo cônsul que mais sobressairiam foi a aquisição de parte do espólio de modelos de gesso do pintor Anton Raphael Mengs,³⁵² cujo busto, curiosamente, se encontra também representado nesta colecção de modelos remetidos de Espanha.

Esta circularidade de acontecimentos relembra-nos que Espanha foi, no passado, tal como ainda é no presente, um parceiro estratégico das relações internacionais de Portugal. Olhando para a história da Academia de Belas-Artes de Lisboa, existem diversos episódios que evocam esta relação, começando, desde logo, pela colecção de objectos de arte da defunta rainha Carlota Joaquina, filha de Carlos IV de Espanha, cuja aquisição, em 1845, terá dado pretexto para o arranque da galeria de pintura na Academia.³⁵³ Posteriormente a isto, em 1856, foi por intermédio do escultor espanhol António Solá, então director da Academia de San Lucca em Roma, que se veio a adquirir uma colecção de modelos de estátuas em Roma. Finalmente, valerá a pena recordar que também o museu que veio a albergar a primeira colecção nacional de Arte nasceu de uma exposição ornamental portuguesa e espanhola realizada em 1882.

É possível que as repercussões do acordo promovido por Fernández de Los Rios em 1870 tenham sido mais consequentes do que à primeira vista possa parecer, uma vez que um dos aspectos notados pelo embaixador era o facto de a elite social ser quase exclusivamente francófila sobretudo no que concerne a questões relacionadas com o

³⁴⁹ ROJAS, Elizabeth Fuentes – **Art and Pedagogy in the Plaster Cast Collection of the Accademia di San Carlos in Mexico City**. In: *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin: De Gruyter, p. 229; OBREGÓN, Marco Antonio Cervera – **La colección de vaciados griegos y romanos del Museo Nacional de las Culturas / INAH, México**. Tarragona: [s.n.], 2014. Tese de Doutoramento em História e História da Arte Contemporânea, apresentada ao Institut Català d'Arqueologia Clàssica da Universitat Rovira i Vergil, p. 63-67.

³⁵⁰ AAPSSR – Livro 16 [p. 125 - 136]: “**Cópia da Memória enviada / ao Min.º dos Negócios Estrangeiros / sobre restabelecimento de huma / Academia de Bellas Artes em Roma**”. Datada de 20 de Março de 1806.

³⁵¹ RIBEIRO, José Silvestre – op. cit., Tomo I, p. 181; ibidem – Tomo II, p. 84-86.

³⁵² MACHADO, Cirilo Volkmar – **Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores...**, p. 117.

³⁵³ ANBA – Cota 3. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo. 1845-1850: **Representação em que se mostra a urgente necessidade de preparar uma casa que sirva de galeria de pinturas**. Datada de 23 de Maio de 1845.

consumo de cultura. O transcorrido feito à biblioteca comprova isso mesmo, traçando um cenário absolutamente miserabilista onde pontificavam apenas cinco obras procedentes daquele país.³⁵⁴ Outras listagens de livros adquiridos depois para a biblioteca testemunham que a partir deste momento começaram a ser subscritas publicações e periódicos procedentes de Espanha.

A proficiência deste acordo literário mede-se ainda por outros registos. Em Lisboa, soou pela primeira vez a *Zarzuela* no Teatro de São Carlos, ao passo que no teatro, D. Maria II se assistiria à estreia da peça *Juana la loca*.³⁵⁵ Na embaixada espanhola, organizaram-se saraus e declamações literárias versando os poetas Júlio de Castilho e Garcia Gutiérrez.³⁵⁶ Num sentido mais amplo, contam-se por largas centenas os livros chegados de Espanha com destino às mais altas instituições nacionais que começavam naturalmente pela Universidade de Coimbra, passando pelos Institutos Industriais, Conservatórios de Música e Academias de Belas-Artes.

Dando seguimento a um enlace particularmente bem-sucedido, o mesmo embaixador viria depois, sugerir a restituição dos restos mortais de D. Sancho I que se supunha estarem depositados na catedral de Toledo, propondo que, em troca, Portugal devolvesse os restos mortais de D. Maria Pacheco (1496-1531), que se exilara no Porto depois de organizar uma sublevação contra Carlos V de Espanha.³⁵⁷ Fernández de los Rios deixava assim transparecer a inconveniência dos seus ideários de “pedreiro livre”, que lhe valeram a mais alta comenda numa primeira instância e o seu posterior saneamento político e correspondente expulsão para Paris em 1875. Também neste capítulo, os dois principais intervenientes deste acordo viriam a perfilhar um destino comum, pois também o marquês de Sousa Holstein seria acossado por um escândalo de sobreendividamento num período em que se procurava fundar o Museu de Belas-Artes e Arqueologia, tendo, por isso mesmo, o crédito do museu que se veio a criar ido para o conde Almedina, seu sucessor no cargo de vice-inspector.

³⁵⁴ AGMAE – TR 444, N.º 231: “**El Ministro Plenipotenciario de España / Dá cuenta de una visita à la Academia de Bellas Artes de Lisboa...**” Datado de 15 de Junho de 1870.

³⁵⁵ Referência provável à obra *La locura de amor* editada em 1855 por Manuel Tamayo e Baus. (FERNÁNDEZ DE LOS RIOS, Angel – op. cit., p. 638)

³⁵⁶ Ibidem, p. 640-49.

³⁵⁷ AGMAE – TR 444, N.º 401: “**El Ministro Plenipotenciario de España / Propone la devolución à Portugal, de los restos del Rey / D. Sancho II, sepultados en Toledo**”. Datado de 26 de Setembro de 1870.

Numa altura em que as colecções de museus, eram mais do nunca, uma extensão do ensino ministrado nas aulas, as colecções de reproduções eram seguramente os objectos que melhor encarnavam esta ambivalência de poder transitar entre os dois contextos. Assim, só quando, em 1875, foi concedida a autorização do governo para se criar um museu nacional se solicitou ao escultor Eugène Guillaume a concepção de um museu de gessos.³⁵⁸ A demora na resposta do director do Institut de France obrigaria Holstein a adquirir um conjunto de modelos de escultura clássica seleccionados na oficina do Museu do Louvre provavelmente pelos professores de escultura, tendo-se utilizado a firma Henry Burnay e C.^a para a intermediar a aquisição. Foram então comprados, em Paris, quatro estátuas, sete torsos, cinco bustos, uma máscara, vinte relevos do friso do Pártenon e uma estátua anatómica.³⁵⁹ **(Doc. 12) (Fig. 25)** A autorização oficial para o museu que se queria fundar tardou, porém, em chegar. Talvez por isso, quando foi necessário requerer isenção de impostos alfandegários para estes objectos declarou-se que eles se destinavam ao ensino.³⁶⁰ A finalidade destes objectos será melhor compreendida se atendermos que, em simultâneo, foram adicionalmente adquiridos por intermédio da firma Henry Burnay e C.^a³⁶¹ um conjunto de ornatos procedente da escola de artes industriais de Estugarda e um conjunto de galvanoplastias do Real-Imperial Museu de Arte e Indústria de Viena.³⁶²

³⁵⁸ VASCONCELOS, Joaquim de – **Projecto de um Museu de Gessos para a Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa**. *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*. Vol. I, n.º 8 (Agosto de 1881), p. 253-257; VASCONCELOS, Joaquim de – **Projecto de um Museu de Gessos para a Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa (continuação)**. *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*. Vol. I, n.º 10 (Out. de 1881), p. 317-312.

³⁵⁹ Estátuas de: *Aquiles* (FBAUL, Esc. 697), *Discóforo* (FBAUL, Esc. 691 (?)), *Mercúrio sentado* de Nápoles, *Espinário*; dois torsos femininos do Louvre, três torsos masculinos do Louvre, *Torso de Belvedere* (FBAUL, Esc. 742 (?)), torso de *Mársias* com cabeça (FBAUL, Esc., 737). Bustos antigos de: *Agripa de Gabia* (FBAUL, Esc. 558), *Homero do Louvre*, *Vénus d'Arles*, *Nero* (FBAUL, Esc. 550), *Vitélio* (FBAUL, Esc. 520), *Máscara de Júpiter (Olympique)* (FBAUL, Esc. 572), vinte peças do friso do Museu Britânico (FBAUL, Esc. 781/ 782 / 785 / 786 / 787 / 788 / 789 / 790 / 791 / 793 / 794 / 795 / 796 / 797 / 798 / 799 / 800 / 801 / 802 / 803/ 804), esfolado de Houdon. (FBAUL, Esc. 746) (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Dois notas de encomenda de colecções adquiridas por intermédio de Henry Bournay**. Datado de 3 de Fevereiro de 1875.)

³⁶⁰ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido de isenção de pagamento de direitos para 15 caixas de modelos de gesso**. Datado de 9 de Setembro de 1875.

³⁶¹ Esta colecção estava composta por 154 modelos de ornato. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Dois notas de encomenda de colecções adquiridas por intermédio de Henry Bournay**. Datado de 3 de Fevereiro de 1875.

³⁶² MNAA – SD (ABAL) 1 / 9 / doc. 12 [“Documentos / dos / contractos feitos / pelo falecido / Vice inspector / Marques de Sousa / Holstein.”], extracto 2 – **Officio que discute os termos de aquisição para 69 galvanoplastias**. Datado de 5 de Abril de 1875; SD (ABAL) 1 / 5 / doc. 17: **Relação das galvanoplastias encomendadas ao Real-Imperial Museu de Arte e Industria de Viena**. Datada de 4 de Janeiro de 1875.

O projecto secreto de um Museu de Gessos só seria revelado em 1881 por Joaquim de Vasconcelos, que tomou conhecimento do empreendimento vasculhando a correspondência privada do defunto marquês de Sousa Holstein. O desdém que o historiador nutria por tudo o que procedesse de Lisboa, da Academia ou dos seus associados levou-o a repudiar a iniciativa, reiterando o que já antes dissera em 1876, quando qualificou a aquisição de esculturas no Museu do Louvre de “processo de prostituição da arte”.³⁶³ Estranho é, por isso, que o seu autor, Eugène Guillaume, se tenha salvado das acusações de lenocínio, sendo antes, pelo contrário, a única personalidade a escapar-se desta diatribe com uma salva de elogios. Existem, não obstante, alguns testemunhos de Joaquim de Vasconcelos que merecem a nossa atenção, designadamente a informação de que as suas opiniões haviam sido colhidas *in loco* na Aula de Desenho, aproveitando um Museu de Gessos que se estabelecera na Academia, e que abria ao público aos domingos, uma vez que durante a semana estava ocupada com o ensino regular.³⁶⁴

Porque esta secção nunca esteve verdadeiramente isolada de outros núcleos, não é possível separá-la dos desenvolvimentos verificados na colecção destinada para o ensino nem da secção de reproduções artísticas. De facto, pouco depois desta data, em 1878, chegaria mais uma colecção de modelos remetidos por Alfredo de Andrade, de onde pontificam diversas reproduções em formatos de bustos ou relevos de obras da primeira renascença italiana.³⁶⁵ **(Fig. 26)** Para estas obras que, mais uma vez, aparecem

³⁶³ VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 181, nota 1.

³⁶⁴ VASCONCELOS, Joaquim – **Reforma do ensino de bellas-arts de Lisboa. A História da Academia de Lisboa VI: A oficina de reprodução**. *Actualidade*. N.º 9 (13 de Jan. de 1880).

³⁶⁵ Relação de Modelos adquiridos por Alfredo de Andrade em Itália e que terão dado entrada na Aula de Escultura da Academia em 20 de Novembro de 1878: dois baixos-relevos de *Meninos Cantores* de Lucca della Robbia; baixo-relevo representando a *Virgem com o menino* sobre o joelho, do *monumento de Francesco Nori*, de autor desconhecido; *busto de menina*; *busto de menino que ri*, de Desiderio da Settignano (FBAUL, Esc. 531); *busto de Matteo Palmieri*, de Antonio Rossellino; *cabeça de Nossa Senhora de La Verna*, de Lucca della Robbia; um *busto com capacete*, de António Pallajolo, e um busto de um retrato desconhecido do mesmo autor; busto do retrato do *Leonardo Salutati* (FBAUL, Esc. 533), de Mino de Fiesole; de Antonio Rossellino, um busto feminino desconhecido; um menino em relevo de Donatello; *cabeça de anjo* da porta da Mandorla na Catedral de Florença, da autoria de Nanni di Bianco (FBAUL, Esc. 516); perfil em baixo-relevo, de Desiderio da Settignano (FBAUL, Esc. 484); um busto de *Philippe Strozzi*, de Benedetto da Maiano (FBAUL, Esc. 539); *cabeça de Leonardo Brunelleschi* (FBAUL, Esc. 567), de Bernardo Rossellino; *cabeça retrato de Filippo Brunelleschi* (FBAUL, Esc. 570) de Lazzaro Cavalcanti; um baixo-relevo, de Luigi Rababuoni(?), um retrato representando *Cecilia*. Na mesma data terão adicionalmente sido incorporados na Aula de Ornato uma moldura e uma cornija procedentes de uma porta atribuída a Benedetto da Majano e que existe no Palazzo Vecchio, bem como dois pedaços de um friso com frutas de uma porta e um capitel da mesma porta. (ANBA – 3-D-SEC.232. Inventário de aquisições A.R.B.A.L: **Lista de modelos comprados por Alfredo de Andrade por ordem da Academia**. Datada de 20 de Novembro de 1878.)

alocadas à Aula de Escultura, são escassas as evidências de, em algum momento, terem sido aplicadas ao ensino. José Silvestre Ribeiro refere a intenção de se ampliar esta colecção, adquirindo não só reproduções de esculturas clássicas, mas também outras obras de Antonio Canova.³⁶⁶ O falecimento do Sousa Holstein, em 1878, terá determinado a falência destes planos: a única obra que remotamente poderia ser integrada neste ciclo de aquisições é uma *Minerva* adquirida pelo novo vice-inspector Delfim Deodato Guedes, junto do Museu do Louvre em 1881.³⁶⁷ (Fig. 27) Este modelo, porém, terá sido adquirido para servir de aparato cénico na efémera Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, aproveitando a simbologia associada à patrona romana da “Casa das Musas”, justificando igualmente que, em simultâneo, se diligenciasse a aquisição de dois vasos báquicos, cujos originais existem no museu britânico.³⁶⁸

Terá sido esta exposição concebida pelo South Kensington Museum, com recurso a objectos emprestados temporariamente, que veio a estabelecer uma morada definitiva para as colecções de modelos de estátuas aglomeradas na Aula de Desenho³⁶⁹ do Antigo como prenúncio de colecção de escultura. Esta mostra, que teve por mote a Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, evoca acidentalmente os três elementos-chave, que permitiram à Academia de Belas-Artes de Lisboa reinventar-se: por um lado, o exemplo do South Kensington Museum; por outro, as relações luso-espanholas; finalmente, a arte como indústria que justificou o reforço de dotações para a componente artística.

³⁶⁶ Em 1881, José Silvestre Ribeiro daria conta da intenção de se “completar a colecção de estatuas antigas, de fazer a aquisição de alguns modelos das obras do insigne A. Canova e de prover as aulas de arquitectura e ornamentos com bellissimas collecções de modelos que nas escolas estrangeiras tanto contribuem para a solida instrucção das classes fabris.” (RIBEIRO, José Silvestre – op. cit., tomo. X, p. 27.)

³⁶⁷ Inicialmente solicitara-se ao escultor pensionista Moreira Rato a aquisição de uma reprodução da *Pallas Veletri*, que existe no Louvre; contudo, naquele momento não havia nenhum molde desta obra, pelo que a sua reprodução teria de ser autorizada pelo conservador Ravesson e tardaria no mínimo cinco meses. A opção no final foi adquirir uma das sete “Pallas Altenas” que naquele momento se disponibilizavam no mesmo ateliê. (ANBA – 2-A-SEC.085: **Resposta de José Maria Moreira Rato a pedido de aquisição de modelos de gesso**. Datada de 17 de Novembro de 1881.)

³⁶⁸ Estas obras existem hoje nas reservas do Museu do Chiado (MC-MNAC, Esc. 3225 e 3339).

³⁶⁹ VASCONCELOS, Joaquim – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa IV: A oficina de reprodução**. *Actualidade*. N.º 7 (10 de Jan. de 1880).

6. A oficina de moldagens da Academia de Belas-Artes de Lisboa

Até ao século XVIII a circulação de moldagens de gesso em formatos mais reduzidos terá sido relativamente frequente em Portugal, mas, como se viu, o mesmo não terá ocorrido com os modelos de estátua à escala real. A diferenciação entre modelos à escala real e fragmentos e a tipologia e repertório dos modelos adquiridos são elementos fundamentais para se aferir o estágio de desenvolvimento das instituições de ensino do país e a cultura dos seus agentes, permitindo-nos avaliar a desenvoltura das estruturas associativas na antecâmara da criação de uma Academia de Belas-Artes.

As dúvidas que subsistem em torno da aquisição de modelos de estátuas ao longo do século XVIII centram-se, sobretudo, na necessidade de as fazer acompanhar em todo o trajecto deste a origem, tendendo este tipo de registos a perdurar. A aquisição de colecções de modelos de gesso constituídas por artistas afamados em Itália teria permitido o acesso simultâneo a obras consagradas, mas também a outros repertórios mais restritos, que atentavam, por vezes, contra um gosto instituído, ou até contra o sistema dominante de valores religiosos. Não tendo ainda sido estudada a importância que estas “antologias” de escultura clássica terão tido na propagação e nivelamento de padrões estéticos na Europa, não podemos deixar de verificar que as colecções adquiridas *à la carte*, a distância de várias centenas de quilómetros, terão estado sempre mais limitadas no que concerne aos repertórios. Percebe-se, por isso, a importância que as colecções da Academia de Portugal em Roma e do pintor Sante Pacini em 1802,³⁷⁰ teriam tido na formação dos artistas nacionais, caso não tivessem sido destruídas em 1807.³⁷¹ Num sentido afim, a aquisição da colecção de modelos do pintor Vincenzo Camuccini, em 1840, teria permitido que a história do ensino na Academia de Belas-Artes de Lisboa tivesse sido escrita de outra maneira, não só porque as suas necessidades teriam sido supridas em tempo útil, mas também porque preveniria as complicações que lhe sobrevieram em 1856, com a aquisição de uma colecção mais pequena composta por obras de qualidade duvidosa que, em todo o caso, chegavam com

³⁷⁰ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [et al.] – **Documentos para a História da Arte em Portugal: Arquivo Histórico Ultramarino: núcleo de pergaminhos e papéis dos sec. XVII a XIX.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, p. 99-101; COSTA, Luiz Xavier da – **O ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda, 1802-1833: memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes.** Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936, p. 20.

³⁷¹ MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecção de memórias...**, p. 117; MARTINS, F.A. Oliveira – op. cit., p. 393, nota 19.)

um atraso de 20 anos.³⁷² Ambos episódios reflectem complicações associadas à distância geográfica de Portugal relativamente a Itália e até as dificuldades em arranjar intermediários honrados e zelosos — problemas que a breve trecho se resolveriam com o desenvolvimento dos meios de transporte, com os selos de certificação de qualidade e, em suma, com o envolvimento do país numa cultura de base internacional.

O fenómeno de disseminação da escultura clássica encontra como elemento central a acção dos fornecedores locais de moldagens, tendo a Academia de Belas-Artes de Lisboa agido como o mais relevante distribuidor nacional. Esta peculiaridade providencia-nos uma análise de grande interesse, porquanto permite estabelecer uma comparação entre os objectos recebidos e aqueles que eram produzidos. Os inventários feitos do Laboratório de Escultura em 1836 comprovam a inexistência de moldes, depreendendo-se daqui que os primeiros moldes de esculturas clássicas da instituição terão sido executados em 1842, quando se ordenou a reprodução dos melhores modelos trazidos por António Manuel da Fonseca dois anos antes e se estudou adicionalmente a possibilidade de fazer moldar as estátuas recebidas da Casa Pia em 1839.³⁷³ Conquanto Joaquim Rafael e Assis Rodrigues tivessem sido incumbidos de analisar esta questão, é pouco provável que Lourenço Pereira, um velho pintor de presépios,³⁷⁴ tivesse conhecimentos para cumprir esta tarefa, pelo que é mais credível que, nesse momento, se tenham reproduzido somente fragmentos. Assim, aventa-se a possibilidade de o produto desta empreitada estar patente numa lista de obras que em 1854 se havia de fornecer ao Colégio Militar.³⁷⁵ De facto, se excluirmos este último exemplo, não se pode falar na existência de uma demanda externa por moldagens da Academia verificando-se, muito pelo contrário que, durante largos anos, a produção de modelos e

³⁷² ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856.** Sessão de 28 de Fevereiro de 1856.

³⁷³ ANBA – Cota 8. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1838-1843.** Sessão de 14 de Dezembro de 1842.

³⁷⁴ Em 1826 a principal ocupação de Lourenço Pereira era ainda a pintura de presépios. (FARIA, Miguel Figueira – **Machado de Castro (1731-1822): Estudos.** Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 109.)

³⁷⁵ Esta colecção de modelos foi adquirida especificamente para o estudo da figura humana. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1853-1869: **Pedido de modelos de figura para o Colégio Militar.** Datado de 10 de Fevereiro de 1854.) A encomenda foi satisfeita em duas remessas, a primeira composta por dez fragmentos de gesso foi entregue no dia 23 de Março. (AHFBAUL – Caixa 15: **Recibo de entrega de uma colecção de fragmentos de gesso ao Colégio Militar.** Datada de 23 de Março de 1854.) A segunda foi entregue no dia 21 de Agosto e era composta por quinze exemplares onde figuravam dois bustos do *Laocoonte* (FBAUL, Esc. 524), dois de *Páris*, duas Máscaras de *Lúcio Vero* (FBAUL, Esc. 521) e *três de meninos* (Duquesnoy) (FBAUL, Esc. 511), uma perna, uma anatomia, um braço anatómico, um pé do *Apolo de Belvedere* e outro tirado do natural, e duas mãos atribuídas a Miguel Ângelo. (AHFBAUL – Caixa 15: **“Relação dos modélos em gêsso que vão para o / Real Collegio de Mafra”.** Datada de 21 de Agosto de 1854.)

moldagens limitava-se a responder às necessidades da instituição. Foi também para acorrer às carências internas das aulas que, em 1846, se solicitou a extracção de moldes de partes do corpo humano no teatro anatómico do Hospital de São José.³⁷⁶

Uma das evidências de que a venda de moldagens estava longe de gerar lucro vem-nos de uma proposta de lei endereçada ao Conselho Superior de Instrução Pública em 1849, onde apenas foram previstas como fontes de receita as oficinas de gravura e litografia.³⁷⁷ Comprova-se, aliás, que neste período os proventos resultantes da venda de modelos de gesso eram insignificantes quando comparados com a venda de bustos de terracota e pedra.³⁷⁸ Os indicadores que nos chegam demonstram que as reproduções de escultura clássica foram irrelevantes para o estabelecimento de um negócio em torno da venda de moldagens de gesso. Curiosamente, as transformações na demanda por moldagens iniciaram-se com a chegada, em 1859, do formador italiano Ponciano Pieri.

A ausência de um mercado para modelos de escultura clássica não significa que a instituição ficasse indiferente às vantagens de contratar um “hábil formador” em 1859; a diferença, em face dos seus predecessores justificaria o pedido, feito em Fevereiro 1860, de se reproduzirem as melhores estátuas “do antigo” que haviam chegado de Roma em 1856.³⁷⁹ O grupo do *Laocoonte* seria particularmente elogiado na sessão da Academia de 30 de Janeiro de 1862, tendo motivado uma gratificação adicional, proposta pelo pintor António Manuel da Fonseca.³⁸⁰ **(Fig. 28)** A necessidade de contratar um ajudante para o formador para vazar esta obra³⁸¹ substantiva a ideia de que este formato de reproduções tenha deixado apenas registos episódicos na oficina de moldagens que se havia de instituir.

³⁷⁶ ARAÚJO, Saulo – **Artífice ou Artista? Uma problemática que acompanha o ensino artístico em Portugal no século XIX**. Lisboa: [s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em Teoria da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, p. 183-184.

³⁷⁷ ANBA – Cota 3. **Offícios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850**, fl. 138. V.º. **Propostas de Lei**. Datada de 24 de Novembro de 1849.

³⁷⁸ Se exceptuarmos a colecção fornecida ao Colégio Militar, apenas se registou a venda de bustos e cabeças em gesso em 31 Outubro de 1853, 30 Novembro de 1862, 31 de Janeiro de 1863 e 1 Fevereiro de 1863. (ANBA – Cota 39. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas-Artes: 1849-1855**; ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas-Artes: 1855-1863**.)

³⁷⁹ ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862**. Sessão de 28 Fevereiro de 1860.

³⁸⁰ ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862**. Sessão de 3 de Fevereiro de 1862.

³⁸¹ ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas-Artes: 1855-1863**. Sessão de 31 de Maio de 1861.

Como mais à frente se verá, a listagem de estátuas apenas terá sido fornecida quando expressamente solicitada. Os elevados preços, situados entre os 22\$000 e os 90\$000 réis, desanimavam qualquer comprador. A própria Academia parece ter dado preferência à aquisição de modelos junto do Louvre,³⁸² prevenindo assim um gasto desnecessário de recursos quando os resultados seriam sempre inferiores à obra que reproduziam, não havendo posteriormente qualquer demanda particular pelos seus múltiplos. Assim, é digno de registo que numa listagem dos modelos fornecidos em 1866³⁸³ se menciona a existência de moldes do *Grupo do Laocoonte*, a estátua isolada do filho do lado esquerdo,³⁸⁴ a *Vénus de Milo*, aventando-se a possibilidade de que o *Antínoo* que nesse momento se disponibilizava tivesse eventualmente sido executado por Lourenço Pereira. Na colecção da FBAUL, apenas se veio a identificar um submúltiplo do grupo do *Laocoonte* e uma reprodução completa desta obra, que julgamos ser a mesma que em 1884 seria exposta no Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia. Assim, a ausência de outros duplicados de obras adquiridas em 1856 sustenta a ideia de que os modelos que hoje se preservam são aqueles para os quais existem registos de aquisição e não outras reproduções feitas a partir destas últimas. Com efeito, a morosidade e custos associados a este tipo de encargos dá sentido à escassez de moldes de estátuas, pelo que a oferta de modelos de escultura clássica se restringiu a pequenos formatos compostos por bustos, cabeças, máscaras e extremidades.

O êxito alcançado com a reprodução do grupo do *Laocoonte* em 1862 levaria António Manuel da Fonseca a solicitar um local mais apropriado para que Ponciano Pieri pudesse trabalhar e para que as formas secassem e se conservassem convenientemente.³⁸⁵ A relativa autonomia do novo formador determinou que a ampliação do apêndice onde trabalhava na Aula de Escultura, em 1861, fosse em parte

³⁸² Veja-se por exemplo o caso da estátua de *Germânico* e para a qual se adquiriu um exemplar em Roma em 1856, tendo outro sido oferecido pelo governo espanhol em 1871, obtendo-se finalmente uma outra reprodução no Museu do Louvre em 1899. Todas estas reproduções existem ainda hoje.

³⁸³ Nesta data estariam adicionalmente disponíveis torsos: de *Vénus de Milo com cabeça* (FBAUL, Esc. FGH 065), *Laocoonte sem cabeça*; bustos: de *Vénus* [de Canova]; cabeças: de *Laocoonte* (FBAUL, Esc. 524), de *filhos do Laocoonte* (FBAUL, Esc. 508 / 512), de *Antínoo* (FBAUL, Esc. 503), de *Vénus de Milo* (FBAUL, Esc. 526); faces: de *Diana* (FBAUL, Esc. CBÇ 046); de *meninos de Duquesnoy* (FBAUL, Esc. CBÇ 032). (VASCONCELOS, Joaquim – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa VI: A oficina de reprodução.** *Actualidade*. N.º 9 (13 de Jan. de 1880).)

³⁸⁴ FBAUL, Esc. 686.

³⁸⁵ ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862.** Sessão de 3 de Fevereiro de 1862.

costeada pelo próprio.³⁸⁶ Esta mudança de estatuto estaria igualmente patente nas diversas gratificações extraordinárias que auferiu por encargos específicos que lhe eram comissionados, mas também por suplementos procedentes de uma percentagem do valor resultante da venda de modelos. O sucesso momentâneo alcançado pela reprodução do grupo do *Laocoonte* poderá explicar a venda de alguns múltiplos até Fevereiro de 1863 e o súbito abandono deste repertório a partir de então.³⁸⁷ Nos anos seguintes, apenas a Academia de Belas-Artes do Porto viria a requerer modelos helénicos para apetrechar a sua Aula de Desenho.³⁸⁸ Da resposta de Holstein, fica-nos a listagem de modelos disponíveis para venda em 1865,³⁸⁹ na qual pelo menos as cabeças de *Laocoonte* e de *Páris* procedem dos mesmos moldes que, em 1854, vieram a prover o Colégio Militar. A propósito da cabeça de *Páris*, de um original de Antonio Canova, é digno de menção que a existência de molde deste modelo não impediu a instituição de adquirir outros três múltiplos desta obra a um gessoiro local, em 1860, porventura por serem de melhor qualidade.³⁹⁰ Assim, apenas um busto da *Vénus de Milo* parece proceder da laboração de Ponciano Pieri. A diversificação na oferta de modelos manifesta-se na oferta dos bustos do *Apolo de Belvedere* e de *Sócrates* ao Liceu de Santarém em 1866.³⁹¹ Também neste caso não se pode falar na demanda por modelos de escultura porque estas obras,

³⁸⁶ Esta cabine isola a zona de projecção de gesso, evitando a contaminação do restante espaço de trabalho. A sua existência é comprovada por uma rubrica contabilística datada de 18 de Maio de 1861, onde são anotados dois pagamentos para a sua ampliação. 6\$780 “ao Fornecedor de madeira, pela importância da madeira que forneceu para se accrescentar o sobrado aonde trabalha o Formador na Aula d’Escultura. – Ordem de Pagam.to N.º 1161. e Import.ª recebida do mesmo Formador.” Adicionalmente refira-se: “1\$400 (...) ao Fornecedor de Ferragens, pelo q’ forneceo para os trabalhos acima ditos. Import.ª recebida do Formador da Aula d’Escultura.” (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas-Artes: 1855-1863.**)

³⁸⁷ A primeira identificação segura de uma moldagem de escultura clássica vendida pela Academia data de 30 de Novembro de 62 e é relativa à venda de uma cabeça de um dos filhos de *Laocoonte*. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas-Artes: 1855-1863.**)

³⁸⁸ A encomenda foi satisfeita em Julho desse mesmo ano. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Relação de gessos solicitados pela Academia de Belas-Artes do Porto com os seus respectivos preços.** Datada de 1 de Julho de 1865.)

³⁸⁹ A relação de modelos que acompanhou um ofício datado de 7 de Abril de 1865 constava dos seguintes elementos: do Mosteiro dos Jerónimos em Belém sete Ornamentos do Coro da Igreja e 26 do Claustro e porta principal, 41 Ornamentos formados de modelos em ferro fundido e uma série de cabeças provenientes de cada um dos elementos do grupo escultórico *Laocoonte*, bem como das do *Antínoo*, da *Vénus de Milo*, de *Páris*. Adicionalmente, estavam disponíveis dois pés do *Laocoonte* e do filho menor, bem como uma mão de cada um dos três elementos do grupo escultórico. Para terminar, estaria ainda disponível um pé indiscriminadamente descrito como da autoria de Miguel Ângelo, e uma série de cabeças de animais: *Cavalo* (FBAUL, Esc. 411), *Vitela*, *Carneiro*, *Cabrito* (FBAUL, Esc. 864), *Cordeiro*, e *Cão da Terra Nova*. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Ofício informando a Academia de Belas-Artes do Porto sobre as formas disponíveis para vazar modelos.** Datado de 7 de Abril de 1865.)

³⁹⁰ A 10 de Julho de 1860 foram pagos 3\$600 réis por três reproduções de gesso, do busto que Canova executou de *Páris*. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1855-1863;** FBAUL, Esc. 559.)

³⁹¹ *Sócrates* (FBAUL, Esc. 571).

destinadas a decorar as salas de Desenho e Filosofia, vinham promover a venda de modelos góticos, cada vez mais uma fonte lucrativa.³⁹² Em 1868 a insatisfação do escultor Vítor Bastos relativamente à escassez de exemplares “do antigo” proporcionaria a ampliação do repertório de modelos da oficina, tendo ele próprio posto à disposição do formador modelos da sua colecção de modo que, a partir destes, fossem executadas mais formas que viessem a ser utilizadas para produzir outros múltiplos.³⁹³ Por esta via se comprova que era a demanda interna que determinava a oferta ao público, justificando assim que nas costas do catálogo da galeria de pintura impresso em 1872, se divulga somente os principais ornamentos das igrejas de Belém, Batalha, Alcobaça e Coimbra.

No entanto, estes eram ainda os anos de glória da litografia e da estamperia, num período em que o êxito de vendas das produções académicas eram as populares sebatas do arquitecto José da Costa Sequeira.³⁹⁴ *As Noções theoricas de architectura civil, seguidas de um breve tratado das cinco ordens de J. B. Vignola* foi durante largos anos um manual utilizado em diversos institutos públicos e particulares. A procura de moldagens da Academia de Belas-Artes de Lisboa ter-se-á iniciado em 1860 com a criação de Aulas de Desenho no ensino secundário, que veio a introduzir a demanda de elementos ornamentais nestas instituições, bem como noutras escolas de ensino profissional e básico do país.³⁹⁵ A primeira colecção de ornamentos vazados especificamente para suprir as necessidades do ensino secundário só seria entregue em Março de 1861, tendo como destino o Liceu Nacional de Lisboa e a escola académica, o que vem salientar as carências internas do produtor de modelos no preciso momento em que lhe fora confiada a missão de apetrechar outras instituições de ensino. Uma análise

³⁹² AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Nota que acompanha a 2 bustos remetidos ao Liceu de Santarém.** Datada de 12 de Junho de 1865.)

³⁹³ A carência de modelos de gesso é salientada num Relatório sobre as alterações a introduzir no ensino da escultura, referido por Eduardo Duarte (DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, p. 411). Por outro lado a resolução de disponibilizar os seus próprios modelos consta de um programa de estudo para a Aula de Desenho de Escultura e Desenho do Antigo datado de 21 de Dezembro de 1869 (Sobre o assunto, o escultor refere: “alem de algumas estatuas e ca-/beças novamente formadas e para as / quaes eu forneci os exemplares, e de extre-/midades que mandei vazar do natural, / tudo o mais que existe está gasto ou / em parte destruido pelo tempo”. Todavia, é pertinente referir que apenas foram localizadas estátuas procedentes de outras colecções, pelo que existe a possibilidade de os exemplares disponibilizados terem na verdade o formato de torsos e não de estátuas. (AHFBAUL – Caixa 12: **“Programma de estudo para a aula de / escultura”.** 21 de Dezembro de 1869.)

³⁹⁴ **Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura: existentes na Academia de Bellas Artes de Lisboa.** 2.ª ed. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1872, contracapa. (Fig. 23)

³⁹⁵ António da Costa refere que os decretos de 10 de Abril de 1860 e de 9 de Setembro de 1863, que estabeleceram provisoriamente o ensino de desenho no liceu, passaram a projecto de lei por interferência do deputado José Maria de Abreu em 24 de Maio de 1864. (COSTA, António da – **História da instrução popular em Portugal.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1871, p. 311.)

à contabilidade dos anos 1861 e 1862 permitiu determinar que a colecção que se havia de enviar para diversos liceus ao longo de dois anos era composta por sete relevos ornamentados e sete cabeças de animais.³⁹⁶ As limitações que este conjunto oferece são desde logo evidentes pela quantidade e falta de diversidade, até porque as moldagens de cabeças de animais eram mais apropriadas para o ensino regular das diferentes aulas de pintura da própria Academia.³⁹⁷

A importância que, a partir daqui, os formadores italianos ganharam como intermediários entre os ensinamentos artístico e industrial inicia-se com uma ordem do Conselho Geral de Instrução em 1861 para que Ponciano Pieri comparecesse no Instituto Industrial, sempre que tal fosse solicitado.³⁹⁸ A primeira referência explícita à existência de uma oficina do formador data, porém, de 26 de Novembro de 1863 e é relativa à execução de um conjunto de vasos para o teatro D. Maria II.³⁹⁹ A produção em série de modelos de gesso só parece ter-se iniciado em 1864, quando os moldes procedentes da primeira campanha de moldagens do Mosteiro dos Jerónimos ficaram finalmente disponíveis. Estes modelos estabelecer-se-iam como a base de sustentação das florescentes aulas de desenho, que, a partir da década de 60, proliferaram um pouco por toda a parte de modo não muito organizado. As quantias envolvidas reflectem bem esta realidade porque, se até então a venda unitária de bustos pouco rendimento podia gerar, a venda em bloco de colecções de modelo de ornato providenciou um importante complemento à dotação fixa da instituição. A título de exemplo, veja-se a venda de 108 ornatos de gesso para o Liceu de Coimbra em 1865.⁴⁰⁰ A aparente displicência da Academia portuense pelos modelos góticos que eram nesse momento disponibilizados

³⁹⁶ Esta ilação foi feita com base numa correspondência traçada a partir do número de conjuntos que saíram da oficina de moldagens neste período de tempo. As referências constantes na contabilidade são, contudo, demasiado genéricas para se conseguir precisar os destinatários ou a constituição específica das colecções. Existem, adicionalmente, algumas evidências que sugerem que se tenham constituído efectivamente estas colecções, a pedido do governo, tendo como público-alvo instituições de ensino secundário. Em 1866, os modelos de ornatos vendidos na Academia são descritos nos seguintes termos: “Inclusa manda / também remetter a relação dos diferentes / [fl.a] / modélos em gesso, que ha nesta / Academia, que servem para o estu-/do de desenho nos Lyceus e colle-/gios, com os preços correponden-/tes.” (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Nota que acompanhou dois bustos remetidos ao Liceu de Santarém**. Datada de 12 de Junho de 1865.)

³⁹⁷ Cf. ANBA – 1.C-SEC.063: **Pedido de autorização para a reprodução da cabeça de cavalo morto**. Datado de 14 de Dezembro de 1855.

³⁹⁸ ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862**. Sessão de 30 de Janeiro de 1861.

³⁹⁹ ANBA – Cota 15. **Actas da Comissão Administrativa: 1858-1860**. Rúbrica de 26 de Novembro de 1863.

⁴⁰⁰ Esta colecção foi adquirida por Luiz Augusto Pereira Bastos em 23 de Dezembro de 1865. (ANBA – Cota 42. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas-Artes: 1862-1876**.)

abriu a possibilidade para que se lucrasse mais da venda feita em 1866 ao Instituto Industrial da cidade invicta.⁴⁰¹

No contexto internacional, as oficinas de moldagens ganhariam particular protagonismo com a celebração do primeiro pacto internacional de moldagens, celebrado em 1867. O projecto de reforma do ensino artístico de 1876 elucida-nos que os seus proveitos vinham não só do lucro gerado com a venda de modelos ao público, mas também pela sua auto-suficiência permitindo uma contínua ampliação de repertórios pela reprodução de motivos nacionais que podiam ser utilizadas no ensino artístico e em exposições de museus no país e ainda como moeda de troca para outros modelos permutados com nações europeias.⁴⁰² Em parte, estes desígnios vieram a cumprir-se na oficina de moldagens, que por esta via se terá assumido como o principal agente catalisador das relações internacionais da instituição, provando deste modo ser uma digna sucessora do Laboratório de Escultura.

Verificou-se que as oficinas de moldagens geraram um dos poucos consensos em torno do ensino artístico na segunda metade do século XIX. Porque o seu interesse estratégico está particularmente associado ao ensino profissional, é nos escritos de Joaquim de Vasconcelos que encontramos as defesas mais eloquentes da sua utilidade e os ataques mais ferozes à sua gestão. Para o historiador nortenho, o sucesso de qualquer programa de ensino artístico dependia apenas de duas proposições: “muito desenho, [e] um pouco de gesso”.⁴⁰³

O mesmo historiador refere, em 1881, que os abatimentos de 50 e 70% no preço das moldagens vendidas pela Academia não compensavam a sua falta de qualidade,⁴⁰⁴ nem justificavam a falta de iniciativa da instituição. Julgamos, porém, que estas críticas

⁴⁰¹ No Porto, o Instituto Industrial terá tido durante largos anos a missão de ministrar o ensino fabril. Neste caso em concreto, depreende-se que tenha existido uma partilha de informação entre a Academia e o Instituto local, considerando a proximidade das datas de remissão do pedido da primeira (Julho 65) e do pedido da segunda. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Officio que informa a preparação de uma colecção com destino ao Instituto Industrial do Porto**. Datado de 8 de Março de 1866.)

⁴⁰² [CORDEIRO, Luciano] – **Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretario d'estado dos negócios do reino, pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875, para propor a reforma do ensino artístico, e a organização do serviço dos museus, monumentos históricos e arqueológicos. 1.ª parte (relatório e projectos)**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876, p.10.

⁴⁰³ VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. XXI.

⁴⁰⁴ VASCONCELOS, Joaquim, **A Exposição dos Gessos do Lyceu do Porto**. *Revista da Sociedade de Instrucção do Porto*. Vol. I.º (N.º 9 Set. de 1881), p. 269.

difícilmente terão qualquer base fundamento, já que era difícil oferecerem-se melhores condições sem pôr em causa a sustentabilidade da oficina de moldagens. São diversos os testemunhos que contrariam a tese de Vasconcelos, verificando-se, a título de exemplo, que sem contacto prévio o Vice-Inspector abordaria os pintores António José da Costa e Artur Loureiro em 1875, concedendo-lhes um abatimento de 80% no preço de um conjunto de modelos destinados ao curso de desenho e pintura, que nessa ocasião se fundara no Porto, o que pressupunha o pagamento da matéria-prima ficando a embalagem a cargo da Academia de Belas-Artes de Lisboa.⁴⁰⁵ As evidências encontradas vêm deste modo contrariar as informações veiculadas por Joaquim de Vasconcelos, que parece ter sido movido por preconceitos pessoais contra Lisboa, a Academia e todos os agentes das políticas de fomento artístico do país. Aliás, estas condições especiais de acesso a modelos de gesso foram mantidas por iniciativa pessoal de Holstein até 1878, e mesmo posteriormente a esta data por ordem governamental, dando-se por vezes o caso de os modelos serem cedidos gratuitamente revertendo o prejuízo para o erário académico.

Os limites pouco estritos entre a esfera de acção da “Escola” e “Academia” geraram dúvidas sobre quem tinha a tutela da oficina de moldagens, especialmente a partir do momento em que esta provou ser uma importante fonte de rendimento. Até 1871, estava a cargo do professor proprietário de Escultura, dispondo dela, a seu bel-prazer, o vice-inspector Sousa Holstein. Nesse ano, porém, determinou-se a sua passagem para as mãos do conselho académico, o que parece ter introduzido restrições na requisição de modelos para as aulas sem alterar a gestão da produção de múltiplos. Porque, nesta altura, a oficina de moldagens era a maior fonte de receita extraordinária da instituição, a sua importância era incontestável, pese o facto de estar engajada com um conceito artístico em certa medida oposto à ortodoxia das Belas-Artes. Neste sentido, também as indicações de Miguel Ângelo Lupi para a reforma da Academia apostam na continuidade da estampania e da oficina de moldagens.⁴⁰⁶

Em 1882, gerou-se uma pequena altercação quando de um pedido de modelos pela Escola de Artes Livres de Coimbra, ao qual o director, Tomás da Fonseca, já havia

⁴⁰⁵ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Oferta de desconto de 80 % na aquisição de modelos de gesso.** Datada de 13 de Dezembro de 1875.

⁴⁰⁶ LUPI, Miguel Ângelo – **Indicações para a Reforma da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa. Dirigidas ao Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Vice-Inspector da mesma Academia.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1879, p. 4.

antecipadamente aquiescido, sem consultar os seus pares.⁴⁰⁷ O momento em que este pedido ocorre esteve seguramente associado a um encargo comissionado a Guido Baptista Lippi para fazer reproduzir na cidade do Mondego diversas esculturas que haviam de figurar na exposição de Arte Ornamental realizada em Lisboa em 1882. Esta campanha foi dirigida por Tomás da Fonseca, que chegara a conhecer o escultor António Augusto Gonçalves nos tempos em que leccionara a cadeira de desenho na Universidade de Coimbra. Esta amizade seria evocada pelo conimbricense para dar melhor condução ao pedido;⁴⁰⁸ ainda que fosse usual satisfazer este tipo de requerimentos, a forma como o processo foi conduzido levantou suspeitas, obrigando o arquitecto José António Gaspar a questionar a autoridade do conselho escolar para pronunciar-se sobre esta matéria. Exaltado, Fonseca replica que: “(...) a officina de moldagem fazia parte da Esco-/la, e portanto era da competencia d’esta o deliberar / sobre este assumpto.”⁴⁰⁹

Duas estátuas acabaram por ser remetidas para Coimbra;⁴¹⁰ embora António Augusto Gonçalves apelasse à amizade do arquitecto para que este pedido fosse satisfeito, é possível que a informação de que na Academia de Belas-Artes de Lisboa se podiam executar estátuas tenha, em todo o caso, sido fornecida pelo archi-inimigo da instituição Joaquim de Vasconcelos. De facto, o insipiente conhecimento da oficina de moldagens da Academia seria expresso numa invectiva do crítico portista em Janeiro de 1880. Uma das queixas incidia sobre o formato do catálogo, que se compunha por três folhas impressas originalmente em 1866, às quais se vieram a introduzir anotações

⁴⁰⁷ O historiador Eduardo Duarte foi quem pela primeira vez mencionou esta encomenda, bem como aquela que havia de ser satisfeita em 1880. Sobre esta última, terá sido vendida no dia 27 de Fevereiro de 1880, e fazia-se compor por: um busto da *Vénus de Canova*, oito cabeças representando *Laocoonte* e seus filhos, o *Antínoo*, o *escravo de Miguel Ângelo*, *Alexandre expirando*, a *Vénus de Milo*, *Baco* e uma máscara de *Sileno*; tendo adicionalmente sido adquiridas sete extremidades e dezoito ornamentos. (AHFBAUL – Caixa 20: “**Nota dos gessos d’estudo que a Academia de Bellas / Artes de Lisboa vendeu à Eschola Livre das Artes do / Desenho...**” Datado de 27 de Fevereiro de 1880; DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 412.)

⁴⁰⁸ Sobre a relação de António Augusto Gonçalves com a escola de Artes Livres de Coimbra, vd. FERNANDES, Deodoro dos Reis – **A Escola Livre das Artes do desenho em Coimbra: 1878-1936**. Coimbra: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

⁴⁰⁹ Em tom ressabiado, Gaspar “(...) e outros presentes, manifesta-/ram o desejo de que se officiasse ao Inspector da / Academia, para que ella se reunisse quanto antes, / a fim de tratar de assumptos de administração / que amiudadamente se estão dando, e sobre os quaes / a Escola não pode resolver.” (AHFBAUL – **Actas das Conferências do Conselho Escolar: 1881-1894**. Sessão de 31 de Março de 1882.)

⁴¹⁰ O pedido foi feito por carta no dia 24 de Abril de 1882, e no dia 8 de Setembro as duas estátuas já tinham chegado ao seu destino. (AHFBAUL – Caixa 20: **Aviso de recepção de duas estátuas na Escola Livre das Artes do Desenho**. Datada de 9 de Setembro de 1882.)

manuscritas de outros modelos entretanto disponibilizados.⁴¹¹ De facto, uma das particularidades das oficinas de moldagens é que elas estão em permanente actualização, causada pela progressiva degradação dos moldes e pela aquisição de novos repertórios. Assim, ainda que, deste 1854, se verificasse o abatimento das máscaras de *Lúcio Vero* e dos bustos de *Páris*, *Apolo de Belvedere* e *Sócrates*, na globalidade os ganhos terão sido muito superiores, porque nela se atestam importantes incrementos à figura humana, compreendendo não só modelos de escultura clássica mas também outras partes do corpo tiradas do natural.⁴¹² O referido catálogo comprova adicionalmente que não se haviam formado mais estátuas e que a oficina de moldagens se dedicava a produzir somente modelos em pequenos formatos, como ornamentos, bustos, relevos, extremidades, etc.

Ainda a propósito dos formatos de modelos disponibilizados pela instituição, vale a pena ressaltar uma variação na terminologia coeva em face de expressões relativamente comuns para a actualidade. A este propósito, o escultor Francisco de Assis Rodrigues refere, como erro comum, a confusão entre “Dorso” e “Torso”;⁴¹³ equívoco que poderia explicar algumas disparidades no mencionado catálogo de moldagens da Academia. Nele, estas duas palavras aparecem com significados distintos, fazendo com que um “Torso” se denominasse “Dorso”, e que por sua vez o “Torso” fosse na realidade um “Busto”, ao passo que o “Busto” se aproximava dos limites horizontais de um “Herma”, verificando-se, aliás, um esbatimento nas fronteiras entre estas duas últimas categorias.

A abertura de uma exposição permanente de reproduções artísticas no Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, em 1884, terá contribuído para a publicitação da oficina de moldagens da Academia, que agiu como fornecedor oficial da nova instituição. Por outro lado, a criação das Escolas Industriais e de Desenho Industrial em 1884 terá incrementado ainda mais a demanda de modelos de gesso, porque, pese o

⁴¹¹ VASCONCELOS, Joaquim – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa V: A oficina de reprodução.** *Actualidade*. N.º 8 (11 de Jan. de 1880).)

⁴¹² Bustos: *filha da Niobe*, *Bacho* (FBAUL, Esc. 498), *modelo de uma estátua de Miguel Ângelo* (FBAUL, Esc. 496), *Baco indiano* (FBAUL, Esc. 562), *Lencotho*; cabeça: *Mylon de Cortona* (FBAUL, Esc. 504), de *Omphale*. Dorso da parte posterior tirado do natural; perna inteira, anatómica com pé; braço inteiro, dito, com a mão; braços cruzados (natural) (FBAUL, Esc. 606); máscara de menino morto; cabeça de *Omphale* (FBAUL, Esc. 493); perna de *Sileno* (FBAUL, Esc. 611), busto da *Vénus de Milo* (FBAUL, Esc. 526). (VASCONCELOS, Joaquim – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa VI: A oficina de reprodução.** *Actualidade*. N.º 9 (13 de Jan. de 1880).)

⁴¹³ RODRIGUES, Francisco de Assis – **Dicionário Technico...**, 1875, p. 146.

facto de a maior parte dos exemplares destas estruturas associativas procederem do estrangeiro, se verificou que o ensino artístico profissional contribuiu directa ou indirectamente para o aumento da procura de moldagens. A abertura de Portugal ao mercado internacional de moldagens acabou por funcionar como uma faca de dois gumes: se, por um lado, diversificou a carteira de clientes da oficina nacional de moldagens, por outro, esbateu o protagonismo que a Academia de Belas-Artes de Lisboa teria na economia local. Nesta época, assistiremos a uma diversificação do repertório de modelos disponíveis, que parece tomar partido das colecções de reproduções de esculturas do Renascimento remetidas de Itália por Alfredo de Andrade e que em parte se expunham no Palácio das Janelas Verdes. Por outro lado, não se verificou uma expansão considerável na escala das moldagens de figura humana. Aliás, no período de maior maturidade para o mercado de escultura clássica do país, entre 1900 e 1909, só por uma vez se anotou a venda de um *Fauno Dançante* ao conde de Ferrais em Janeiro de 1905.⁴¹⁴ O preço pago foi absolutamente exorbitante porquanto 18\$000 réis custavam três vezes mais do que um torso do *Discóbolo* que em Outubro 1904 foi vendido ao escultor Costa Mota (tio). Perante esta escalada de preços, importa assinalar que um busto de uma *Vénus de Milo* custava somente 1\$200, ou seja, quinze vezes menos do que o valor pelo qual se vendia uma estátua. Os acrescentos que se vieram a fazer ao elenco de obras disponibilizadas neste período denotam uma elevada incidência de modelos adquiridos na década de 70, ainda durante a intendência do marquês de Sousa Holstein, comprovando-se assim a importância que o projecto para fundar um museu de gessos teria posteriormente na renovação dos pequenos formatos da oficina de moldagens.⁴¹⁵ O valor médio de preços e o leque estrito de madres disponíveis para vazar positivos leva-nos a suspeitar, que neste período se tenham alienado alguns modelos de protótipos procedentes do antigo Laboratório de Escultura. Exemplo disto, é a venda de um busto de *Vasco da Gama* em 1901, cuja elevada soma de 10\$000 réis,⁴¹⁶ levanta suspeitas sobre se se trataria de um exemplar procedente de conjunto utilizado na execução dos bustos existentes no miradouro de São Pedro de Alcântara, em Lisboa.

⁴¹⁴ ANBA – 3-D-SEC.226: **Livro de recibos passados na venda de modelos de gesso: 1900-1909.**

⁴¹⁵ *Agripa* (FBAUL, Esc. 558), *Vitélio* (FBAUL, Esc. 520), *Ariadne* (FBAUL, Esc. 755), *Princesa* (FBAUL, Esc. 556 (?) / 530 (?)), *busto de criança* (FBAUL, Esc. 756), *Homem Florentino* (FBAUL, Esc. 528), *cabeça de anatomia* (FBAUL, Esc. 518), *cabeça de Gladiador* (FBAUL, Esc. 499).

⁴¹⁶ Este busto terá sido vendido a Germano J. Salles e Filhos no dia 28 de Junho de 1901.

A acção evangelizadora da escola continuou, ainda que a utilização de modelos de gesso no ensino artístico se tenha mitigado na primeira metade do século XX. Num projecto de reforma de 1911, refere-se que a oficina era apenas utilizada para reproduzir as provas dos alunos da Aula de Escultura e os exemplares de estudo das diversas aulas, solicitando-se por isso um reforço da sua capacidade operativa:

Torna-se necessario dar maior desenvolvimento ao trabalho d'esta officina, já existente e que apenas tem servido para reproduzir os estudos dos alumnos da aula de esculptura e os exemplares para estudo das diversas aulas. A maior amplitude, que entre nós se pretende dar ao estudo das Bellas Artes, exige aquelle desenvolvimento.⁴¹⁷

A partir daqui, a evolução da oficina traça-se com base em informações parciais dos gastos que lhe estavam associados: em 1911 gastavam-se 85\$400 réis (2.562\$00 escudos), ao passo que, no orçamento de 1936, os seus custos anuais eram somente de 1200\$00 escudos.⁴¹⁸

⁴¹⁷ AHFBAUL – Caixa 11: “**Projecto de Reorganização da Escola de Bellas Artes elaborado pelo conselho da mesma Escola**”. [c. 26 de Maio de 1911], fl. 7.

⁴¹⁸ ALDEMIRA, Varela – **Um ano trágico. Lisboa em 1836: a propósito do centenário da Academia de Belas Artes**. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937, p. 266.

Secção II.

A EXPANSÃO PROPORCIONADA PELA INDÚSTRIA DA ARTE

1. A actividade dos formadores em Portugal

O apego a formatos tradicionais de figurino religioso e a matérias-primas convencionais, como a terracota e a madeira, poderá ter limitado a adesão a repertórios de modelos de gesso, fazendo com que os ofícios de formador e moldador de gesso permanecessem associados à produção de cerâmica, fundição de metais ou até a certos trabalhos decorativos em estuque. Este pressuposto poderá indirectamente explicar que, em 1836, se não tivesse contratado um formador para a Academia de Belas-Artes do Porto⁴¹⁹ e que em Lisboa este só fosse admitido graças a uma medida extraordinária a qual permitiu integrar na instituição todos os funcionários provenientes das corporações que se extinguíram para dar origem a uma nova instituição. Neste sentido, a admissão de Lourenço Pereira não resultou de uma necessidade específica sendo antes o resultado de um acordo colectivo de trabalho destinado a salvar da indigência todos os artistas anteriormente empregados no Laboratório de Escultura.⁴²⁰ As tarefas pouco relevantes que veio a desempenhar comprovam a sua falta de especialização, verificando-se aliás que no começo, a sua principal ocupação era a pintura de presépios que ocasionalmente lhe eram comissionados.⁴²¹ Apesar de ter estado sempre ligado ao Laboratório de Escultura, julgamos que só se tenha estabelecido no posto de formador em 1832, tendo acumulado esta tarefa com a de porteiro.⁴²² Na Academia, terá continuado a desempenhar ambas as funções,⁴²³ adivinhando-se esta diferença de estatuto em face do

⁴¹⁹ Segundo Tadeu Furtado, em 1886 a Academia portuense não possuía uma oficina de moldagens de gesso. (FURTADO, Tadeu Maria de Almeida – **Apontamentos para a historia da Academia Portuense de Bellas Artes**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1896, p. 6.)

⁴²⁰ Dos poucos dados biográficos que nos chegam, sabemos que nasceu na Covilhã, era analfabeto e que do seu casamento com Maria Rosa da Luz resultaram pelo menos duas filhas, de nome Gertrudes Magna Vítor e Eusébia Libânia. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1853-1869. **Requerimento de Maria Roza da Luz e suas filhas Gertrudes Magna Victor, e Euzebia Libania**. 9 de Novembro de 1858.) Adicionalmente teve ainda um filho, de nome Manoel António Pereira, que o assistiu no desempenho dos seus trabalhos entre 1840 e 1843. (ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo. 1841-1845: **Pedido para o provimento de um posto de ajudante de formador em substituição do lugar Desbastador**. Datado de 23 de Novembro de 1843.)

⁴²¹ O historiador Miguel Faria dá conta de um pedido de ingresso no Laboratório de Escultura em 1826, num período em que a sua única ocupação era a pintura de presépios. É provável que à medida que este género foi abandonado, fosse assumindo outras funções como a de formador e porteiro, demonstrando-se assim que Lourenço Pereira estava longe de ser um artesão especializado. (FARIA, Miguel Figueira – **O ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia**. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2001, p. 109; FARIA, Miguel Figueira – **Machado de Castro (1731-1822): Estudos**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 109.)

⁴²² Numa relação datada de 3 de Agosto de 1840, com oito anos e nove meses de serviço. (AHFBAUL – Caixa 1: **“Relação nominal de todos os Empregados da Academia das Bellas Artes”**. Datada de 3 de Agosto de 1840.)

⁴²³ Na Academia deveria apenas desempenhar a função de formador, mas, na Sessão de 18 de Agosto de 1837, ordena-se que ele e o contínuo ali servissem como porteiros aos domingos para que os deputados pudessem examinar as aulas da Academia. (ANBA – **Livro de Actas da Academia de Bellas Artes de**

estampador pela diferença salarial que de início lhe foi imposta.⁴²⁴ Oficialmente, a sua função era trabalhar “nas formas dos Modelos da Aula e Laboratório d’Escultura”⁴²⁵ sendo, por isso mesmo, mais versado na execução de protótipos em gesso, que eram utilizados na execução de esculturas em pedra, e não propriamente na execução de formas por taceiros. A definição deste ofício no *Dicionário Técnico* de Francisco de Assis Rodrigues não lhe consagra ainda a autonomia de uma profissão liberal, subordinando-a à do escultor uma vez que a sua função consistia ainda em: “tirar e vasar formas, feitas sobre os modelos que os artistas lhe entregam para esse fim.”⁴²⁶

O atribulado processo de substituição de Lourenço Pereira salienta a falta de reconhecimento desta profissão. Em 1840, já se fazia valer da assistência do seu filho Manuel António Pereira;⁴²⁷ mas a recusa da tutela em regularizar esta relação laboral obrigou a que os encargos confiados a este último, nos dois anos subsequentes, fossem remunerados pelo quadro de despesas correntes.⁴²⁸ Em 1842, saíria um diploma de lei que impedia a admissão de novos artistas agregados para os lugares que fossem vagando e, por isso, quando em 1843 se procura, mais uma vez, admitir uma ajudante de formador em substituição do posto de desbastador, a tutela manteve-se irredutível. Esta resposta obrigou Manuel António Pereira a procurar uma forma mais estável de sustento, pelo que, em 1849, a solução avançada para se prover o lugar era lançar um concurso entre os alunos de desenho para que o vencedor se fosse adestrando no

Lisboa: 1836-1837.) A deliberação não foi de seu agrado, tendo sido intimado a aceitar o pedido sob pena de lhe não ser entregue uma *caza* que se preparava para sua habitação, presumivelmente dentro da própria Academia. A mesma conferência contempla igualmente que servisse de porteiro às classes fabris nocturnas quando fossem estabelecidas, situação confirmada em Junho de 44, quando lhe foi abonada uma gratificação 1\$200 réis. (ANBA – Cota 9. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1844-1850.** 26 de Junho de 1844.)

⁴²⁴ Logo na Sessão da Conferência de 24 de Novembro de 1836 gerou-se alguma confusão quanto ao vencimento, porque, se o Estampador vencia os mesmos 219\$000 réis que anteriormente, não havia motivo para que se arbitrassem a Lourenço Pereira apenas 175\$000. O desfecho deste caso igualou os vencimentos em 200\$000 réis por ano, mas a diferença de estatuto continuou a adivinhar-se pelo acréscimo de funções a que estava obrigado. (ANBA – **Livro de Actas da Academia de Bellas Artes de Lisboa: 1836-1837.**)

⁴²⁵ Esta questão é de algum modo corroborada pelo inventário do Laboratório de Escultura onde, por paradoxo, não existe registo da existência de moldes. Os únicos moldes que integraram o espólio da Academia de Belas-Artes de Lisboa em 1836 eram, assim, provenientes da repartição de obras públicas. (AHFBAUL – Caixa 1: **“Relação nominal de todos os Empregados da Academia das Bellas Artes”**. Datada de 3 de Agosto de 1840.)

⁴²⁶ RODRIGUES, Francisco de Assis – **Dicionário Technico e Histórico de pintura, escultura, arquitectura e gravura.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 189.

⁴²⁷ ANBA – Cota 8. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1838-1843.** 24 de Dezembro de 1840.

⁴²⁸ Em 1843 é referido que ele continuava a prestar este serviço. (ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1845: **Requerimento para a contratação do ajudante do formador Manoel António Pereira.** Datado de 2 de Outubro de 1843.)

ofício.⁴²⁹ De rejeição em rejeição, a última proposta seria enviada em 1852, solicitando desta feita a admissão João Martiniano Thomaz Dias.⁴³⁰

No final, esta questão só terá sido desbloqueada por D. Fernando II em 1854,⁴³¹ possivelmente como retribuição pelos modelos de gesso que a Academia se prestou a fornecer ao Colégio Militar nesse mesmo ano, processo em que o rei consorte se havia empenhado pessoalmente.⁴³² Em Novembro de 1854, foi finalmente contratado o italiano Diomedé Cristofani, que ocuparia o lugar de ajudante de formador até à morte de Lourenço Pereira, em Outubro de 1858. Os poucos dados biográficos que nos chegam do passaporte de Cristofani referem a sua chegada à cidade do Porto em 1843. Ainda que nessa ocasião se tenha apresentado como pintor, a procedência de Coreglia Antelminelli, no Ducado de Lucca, deixa-nos poucas dúvidas sobre aquela que era afinal a sua verdadeira ocupação profissional.⁴³³ As tarefas mais relevantes de que este se ocupou nos quatro anos seguintes consistiram no acerto e organização da estátua de *Camões* de Assis Rodrigues, em 1856, e o conserto dos modelos chegados de Roma nesse mesmo ano.⁴³⁴ Contrariamente às suas pretensões, não só não conseguiu ser promovido a formador principal, como também não logrou conservar o lugar de ajudante, como se verá.

Os elementos até aqui recolhidos comprovam que a contratação de formadores italianos não foi uma opção premeditada, mas antes a consequência da dispersão destes

⁴²⁹ ANBA – Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850: **Propostas de Lei**. Datada de 24 de Novembro de 1849, fl. 138.

⁴³⁰ Em Maio de 1852 aparece registado mais um pedido para que João Martiniano Thomaz Dias servisse como ajudante ao formador. (ANBA – **Livro de Actas da Academia de Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856**. 5 de Maio de 1852.)

⁴³¹ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869. **Autorização concedida pelo rei para Diomedé Cristofani ocupe o posto de ajudante de formador**. Datado de 25 de Novembro de 1854.

⁴³² Esta colecção de modelos foi adquirida especificamente para o estudo da figura humana. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Pedido de modelos de figura para o Colégio Militar**. Datado de 10 de Fevereiro de 1854.) A encomenda foi satisfeita em duas remessas, a primeira, composta por dez fragmentos de gesso, foi entregue no dia 23 de Março. (AHFBAUL – Caixa 15: **Recibo de entrega de uma colecção de fragmentos de gesso ao Colégio Militar**. Datada de 23 de Março de 1854.) A segunda foi entregue no dia 21 de Agosto e era composta por quinze exemplares onde figuravam dois bustos do *Laocoonte* (FBAUL, Esc. 524), dois de *Páris*, duas máscaras de *Lúcio Vero* (FBAUL, Esc. 521) e *três de meninos* (Duquesnoy) (FBAUL, Esc. 511), uma perna, uma anatomia, um braço anatómico, um pé do *Apolo de Belvedere* e outro tirado do natural e duas mãos atribuídas a Miguel Ângelo. (AHFBAUL – Caixa 15: **Relação dos modélos em gêsso que vão para o / Real Collegio de Mafra**”. Datada de 21 de Agosto de 1854.)

⁴³³ Arquivo Municipal do Porto – Cota: A-PRI/15AC1(027). **Passaporte de Diomedé Cristofani**. Datado de 28 de Abril de 1843.

⁴³⁴ ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas-Artes: 1855-1863**. Rubrica 16 de Fevereiro de 1856.

artífices por toda a Europa no século XIX. O ascendente destes profissionais altamente especializados⁴³⁵ tem servido de indicador internacional para a identificação de centros difusores de modelos de escultura clássica. A primeira referência explícita à sua chegada a Lisboa data de 1838, quando o escultor Assis Rodrigues vem solicitar a aquisição de um conjunto de modelos a um formador oriundo de Lucca, que se estabelecera recentemente em Lisboa.⁴³⁶ Posteriormente a isto, a existência de outros vendedores locais comprova-se por aquisições feitas a “gesseiros” em 1849, 51 e 60.⁴³⁷ Note-se que para o concurso para o provimento do lugar de formador principal, realizado em 1859, viriam a prestar provas dois italianos. Julgamos que a singular imposição do Conselho Superior de Instrução Pública de que os opositores fossem todos portugueses⁴³⁸ tivesse sido satisfeita por intermédio de um certificado de naturalização, até porque era de suma conveniência que o resultado final apurasse um vencedor com ascendente transalpino.

À semelhança dos concursos de emulação para professores e alunos, também aqui o prazo estipulado para a conclusão das três provas era 30 dias, tendo estas que ser realizadas obrigatoriamente dentro de gabinetes isolados nas instalações da Academia. Supõem-se que estas provas versassem os mesmos tópicos enunciados num outro concurso realizado em 1899, e que contemplava assim a execução de uma forma por taceiros a partir de um modelo “clássico”, um outro seguindo a técnica da forma perdida, e, por último, um modelo de ornato vazado de uma forma de gelatina.⁴³⁹ (Doc. 13) No final, apenas eram avaliados os positivos ainda húmidos para que se comprovasse que

⁴³⁵ Sobre o início da migração de formadores italianos no final do século XVI e a sua organização corporativa, ver o estudo antropológico de Renzo SABBATINI – **Risorse Produttive e Imprenditorialità nell’ Appennino Tosco-Emiliano (XVII-XIX)**. In: Seminario permanente sulla storia dell’economia e dell’imprenditorialità nelle Alpi, 4. [S.l.]: [s.n.], 1997, p. 31-33.

⁴³⁶ ANBA – Cota 8. **Livro de Actas da Academia de Bellas Artes de Lisboa: 1838-1839**. Data de 6 de Junho de 1838.

⁴³⁷ No dia 20 de Abril de 1849 foram adquiridas duas anatomias por 1\$440 réis (ANBA – Cota 37. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas-Artes: 1844-1849**.) Em 30 de Abril de 1851, foi paga a importância de 12\$400 réis a um vendedor de gessos por um conjunto de modelos de figura representando oito *Mosqueteiros*. (ANBA – Cota 39. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas Artes: 1849-1855**; FBAUL, Esc. 840.) No dia 12 de Dezembro de 1860 foram pagos 5\$760 réis por quatro figuras de gesso representando os quatro *Poetas italianos*. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas Artes: 1855-1863**; FBAUL, Esc. 613 / 614 / 617.) A 10 de Julho de 1860, foram pagos 3\$600 réis por três reproduções de gesso de um busto de Páris executado por Antonio Canova. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas Artes: 1855-1863**; FBAUL, Esc. 559.)

⁴³⁸ ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862**. Sessão de 30 de Março de 1859.

⁴³⁹ AHFBAUL – Caixa 20: **Anúncio da convocatória para o concurso do formador com o respectivo programa**. Datado de 11 de Dezembro de 1899.

as provas haviam efectivamente sido executadas no concurso de emulação e não introduzidas ilegalmente.

O concurso ter-se-á iniciado perto do dia 20 de Abril de 1859, e a ele acorreram os formadores italianos Diomedes Cristofani e Ponciano Pieri, além do português João de Souza Ramos. Para este último ainda se concedeu uma prorrogação de cinco dias por ter sido apresentado um atestado médico, certificando que uma doença limitara a sua participação.⁴⁴⁰ O escrutínio realizou-se por votação secreta no dia 26 de Maio, tendo servido de júri o director-geral, os professores proprietários e substitutos e dois académicos de mérito de escultura. No final, ainda se equacionou a exclusão de uma das provas de avaliação porque o terceiro candidato apresentou um monte de cacos para o que fora a terceira prova.⁴⁴¹ Este incidente determinou a exclusão de Diomedes Cristofani, e de nada lhe valeram posteriores apelos para a admissão de novos trabalhos, ou até para a suspensão do concurso porque a decisão seria mesmo validada. A sua permanência no país posteriormente a isto comprova-se pela assinatura numa maqueta do Monumento a D. Pedro V que José Joaquim Teixeira Lopes executou no Porto em 1866.⁴⁴²

Os nomes dos restantes concorrentes achavam-se ocultos, e só depois de apurado o vencedor foram quebrados os selos revelando que Ponciano Pieri fora escolhido por unanimidade.⁴⁴³ Posteriormente, foi afixado um aviso na porta principal da Academia a anunciar o vencedor e a justificar a exclusão de um dos candidatos. Para que as decisões não suscitassem dúvidas, todos os trabalhos foram exibidos durante oito dias, tendo, depois disto, sido restituídas a seus autores.

Os méritos reconhecidos pelo corpo académico a Ponciano Pieri justificaram o pedido que se havia de fazer em 1860 para que fossem reproduzidas as melhores estátuas encomendadas de Roma.⁴⁴⁴ O surgimento de uma demanda por modelos de

⁴⁴⁰ ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862.** Sessão de 16 de Maio de 1859.

⁴⁴¹ ANBA – 1.C-SEC.073: “**Auto do Concurso Público [...] para o provimento do lugar vago de Formador...**” Datado de 26 de Maio de 1859, p. 391-397.

⁴⁴² MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS; SOARES, Elisa [et al.] – **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal.** Lisboa/Porto: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional Soares dos Reis, 1999, p. 296.

⁴⁴³ ANBA – 1.C-SEC.073: “**Auto do Concurso Público [...] para o provimento do lugar vago de Formador**”. Datado de 26 de Maio de 1859, p. 391-397.

⁴⁴⁴ Na sessão ordinária da Academia de 28 Fevereiro de 1860, Ponciano Pieri é descrito como sendo um “hábil formador”. (ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862.**)

gesso posteriormente a isto e o sucesso alcançado pela reprodução do grupo do *Laocoonte* culminariam no estabelecimento de uma oficina nacional de moldagens em 1863.⁴⁴⁵ Os resultados aqui expostos não impediram que em 1881 Joaquim de Vasconcelos se referisse à oficina de moldagens em termos particularmente depreciativos: “Os gessos da oficina de Lisboa são fundidos ao acaso; o critério que preside á obra é o de um formador qualquer, um italiano que se apanhou na rua”.⁴⁴⁶ Os diversos elementos aqui reunidos contrariam as opiniões expressas pelo crítico portista, verificando-se, aliás, que, mais tarde, o próprio se debateria com dificuldades em contratar profissionais mais bem preparados.

No panorama nacional, a falta de especialização dos formadores locais é suportada por alguns registos, como, por exemplo, a reprodução do púlpito da Igreja de Santa Cruz em Coimbra pela Real Associação dos Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses.⁴⁴⁷ **(Fig. 29)** Para se exhibir uma reprodução desta obra na Exposição Universal de Paris de 1867, foi necessário recorrer aos serviços de Nicolau José Viana, um “moldador de ornatos” que se encontrava recolhido no Instituto do Albergue dos Inválidos por ter uma deficiência física na perna.⁴⁴⁸ Ainda que a escolha deste profissional tomasse partido do círculo pessoal de relações do architecto Possidónio da Silva, fundador de ambos os grémios artísticos, importa salientar que um empreendimento que, nas palavras do architecto José da Costa Sequeira “parecia quase inexequível”,⁴⁴⁹ seria reeditado múltiplas vezes, resultando daqui danos irreversíveis para o original.

Um dos responsáveis pelos estragos causados terá sido Guido Battista Lippi. O novo formador terá iniciado actividades em Novembro de 1881⁴⁵⁰ depois de uma

⁴⁴⁵ Esta é a primeira vez em que surge uma referência explícita à existência de uma oficina onde o formador trabalhava já que antes disto este terá trabalhado no Laboratório e na Aula de Escultura. (ANBA – Cota 15. **Actas da Comissão Administrativa: 1858-1860.** Rúbrica de 26 de Novembro de 1863.)

⁴⁴⁶ VASCONCELOS, Joaquim de – **A Exposição dos Gessos do Lyceu do Porto.** *Revista da Sociedade de Instrucção do Porto*. Vol. I, n.º 9 (Set. de 1881), p. 269.

⁴⁴⁷ ASSOCIAÇÃO DOS ARCHITECTOS PORTUGUEZES – **Relatorio dos trabalhos effectuados pela Associação dos Architectos Portuguezes desde Julho de 1866 até Janeiro de 1867.** Lisboa: Typographia Franco-Portugueza, 1867, p. 11-12.

⁴⁴⁸ ALBERGUE DOS INVÁLIDOS DO TRABALHO – **Relatório de Contas da Direcção do Albergue dos Invalidos do Trabalho desde a sua fundação até 31 de Março de 1867.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1868, p. 22.

⁴⁴⁹ ASSOCIAÇÃO DOS ARCHITECTOS PORTUGUEZES – **Relatorio dos trabalhos effectuados pela Associação dos Architectos Portuguezes desde Julho de 1866 até Janeiro de 1867.** Lisboa: Typographia Franco-Portugueza, 1867, p. 11 e 12.

⁴⁵⁰ O seu primeiro trabalho terá sido a execução de um relevo figurando *Cristo na Varanda de Pilatos* que haveria de ser executado para a Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. Esta obra terá

doença que acometeu Ponciano Pieri⁴⁵¹ perto de Junho desse ano. Os rasgados elogios tecidos por Joaquim de Vasconcelos a um múltiplo desta obra, que ocorreu à Exposição Distrital de Coimbra de 1884, afiguram-se despropositados,⁴⁵² se considerarmos os danos infligidos no original, mais tarde lamentados pelo arquitecto Ventura Terra, em 1915.⁴⁵³ Esta questão afigura-se particularmente intrigante por se constatar que o formador havia inclusivamente celebrado dois contractos com a Escola e a Junta de Freguesia de Santa Cruz onde se assumia a responsabilidade pela integridade da obra.⁴⁵⁴

Em Lisboa, a firma Rato & Filhos ocupou-se igualmente da venda de modelos de gesso, tendo a sua actividade sido publicitada não só em eventos nacionais e internacionais, como também nas Exposições Universais de Paris em 1867 e Filadélfia em 1876. Para a Exposição Industrial de Lisboa em 1888, viria a submeter um conjunto de espécimes de estilo manuelino, e outros modelos de estátuas possivelmente procedentes do elenco de obras originalmente moldado por Ponciano Pieri, e que ainda era vendido pela Academia de Belas-Artes de Lisboa.⁴⁵⁵ A este certame ocorreu igualmente o conimbricense Francisco António Meira com um conjunto medalhões de gesso, um ornato no estilo árabe, bem como outros modelos de folhas reproduzidas do natural.⁴⁵⁶ Julgamos que este formador estivesse activo no círculo do escultor António Augusto Gonçalves e que, por esta via, tenha entrado em contacto com Joaquim de Vasconcelos. Foi a pedido do historiador portuense que o Sr. Meira veio, em Maio de

sido realizada entre 2 de Novembro de 1881 e 15 de Fevereiro de 1882. (ANBA – 2-A-SEC.085. Exposição de Arte Ornamental de Lisboa: **Mapa de despesas efectuadas por Guido Baptista Lippi ao serviço da comissão de Arte Ornamental entre Novembro de 1881 e 15 Janeiro de 1882.** Datado de 2 de Março de 1882.)

⁴⁵¹ Nesta data foi apresentada uma certidão que comprovava a continuação da doença de Ponciano Pieri. (ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881.** Sessão de 6 de Junho de 1881.)

⁴⁵² SECRETARIADO DAS COMEMORAÇÕES – **Revista ilustrada da exposição districtal de Coimbra em 1884.** [Edição fac-similada]. Coimbra: Secretariado das Comemorações, 1984, p. 53.

⁴⁵³ Julgamos que tenha sido a campanha de moldagens realizada entre 1881 e 1884 que veio a merecer as críticas do Presidente da Comissão dos Monumentos Nacionais, o arquitecto Ventura Terra. (AHFBAUL – Caixa 9: **Chamada de atenção ao director da Escola de Belas-Artes de Lisboa para os prejuízos incorridos com as campanhas de reproduções em gesso.** Datada de 26 de Fevereiro de 1915.)

⁴⁵⁴ O contrato firmado entre a Academia e o formador em 30 de Junho de 1883 para a reprodução do púlpito de Santa Cruz de Coimbra determina que a obra fosse concluída no espaço de cinco meses. (MNAA – SD (ABAL) 1 / 10 / doc.13, extracto 1: **Termo de responsabilidade pela reprodução do púlpito da Igreja de Santa Cruz em Coimbra.** Datado de 18 de Agosto de 1883.) A execução desta obra não se iniciou, porém, antes de 18 de Agosto de 1883, data em que foi celebrado um contrato entre a Junta de Freguesia e o formador. (MNAA – SD (ABAL) 1 / 10 / doc.13, extracto 9: **Contrato para a execução de uma moldagem do púlpito da Igreja de Santa Cruz em Coimbra.** Datado de 30 de Junho de 1883.)

⁴⁵⁵ ASSOCIAÇÃO INDUSTRIAL PORTUGUEZA – **Catálogo da Exposição Nacional das Indústrias.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1888-1889, vol. 3, p. 337.

⁴⁵⁶ Ibidem, p. 246.

1886 moldar um conjunto de ornatos do Convento de Celas que provavelmente terão rumado para as Escolas Industriais e Desenho Industrial afectas à região Norte.⁴⁵⁷

O apreço pelo trabalho de Francisco Meira, ou a escassez de formadores no Porto, terá motivado o convite endereçado por Vasconcelos para que este formador viesse a trabalhar na oficina de reproduções do museu industrial e comercial que havia de abrir na cidade invicta em 1893.⁴⁵⁸ A rejeição desta proposta poderá ter frustrado um dos grandes sonhos de Joaquim de Vasconcelos, permitindo que uma ideia similar, acalentada por António Augusto Gonçalves,⁴⁵⁹ viesse a germinar no Museu Machado de Castro em Coimbra. Conquanto o decreto de 1883 previsse já a existência de oficinas de reprodução gráfica, fotográfica e em gesso nos Museus Industriais e Comerciais de Lisboa e do Porto, apenas esta última cidade terá beneficiado deste incremento reformativo em 1891 — segundo parece, graças a um beneplácito concedido a Joaquim de Vasconcelos pelo estadista Bernardino Machado. José Cardoso Neves refere que: “Esta oficina produziria objectos de arte industrial e os tipos arquitectónicos da arte nacional, em ordem histórica para serem expostos no museu, oferecidos ao público a preços módicos, ou até, para servirem de permuta com museus estrangeiros.”⁴⁶⁰ O mesmo autor elenca, orgulhosamente, um conjunto de qualidades que teriam levado à escolha da cidade nortenha para sediar a referida oficina de moldagens, desconhecendo, certamente, que a Academia de Belas-Artes de Lisboa já fornecia modelos de gesso para todo o país desde 1859. Refira-se contudo, que subsistem ainda algumas dúvidas no que concerne à existência da referida oficina, considerando os lamentos de Joaquim de Vasconcelos por não ter investido a sua fortuna pessoal nesta actividade, quando ainda tinha possibilidades materiais para o fazer.⁴⁶¹ Com efeito, a única oficina sobre qual nos chegaram registos foi criada em 1893 no Instituto Industrial na secção de Arte

⁴⁵⁷ Refira-se adicionalmente que, por proposta de Joaquim de Vasconcelos, seriam moldados ornamentos no Convento da Graça, em Lisboa, e as lápides de bronze dos Lóios em Évora. (VASCONCELOS, Joaquim de – **Cartas**. Porto: Marques Abreu, p. 102, 107.)

⁴⁵⁸ Sobre o assunto, Joaquim de Vasconcelos chegaria mesmo a referir, numa carta endereçada a António Augusto Gonçalves em 30 de Junho de 1887, que: “crear uma officina de reprod. equivale a crear um capital valioso, alem da enorme vantagem das permutações, e venda de modelos p.^a o ensino, de que tanto carecemos. (...) A oficina de reproduções em gesso, e o atelier, é o meu sonho dourado p.^a o Museu [Industrial Comercial do Porto].” (Ibidem, p. 117.)

⁴⁵⁹ GONÇALVES, António Augusto – **Estatuária Lapidar no Museu Machado de Castro, Coimbra**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923, p. 92; VASCONCELOS, Joaquim de – **Cartas**. Porto: Marques Abreu, p. 225, 232-234.

⁴⁶⁰ NEVES, José Cardoso, – **Museus Industriais em Portugal (1822-1976): sua concepção e concretização**. Lisboa: [s.n.], 1996. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 74.

⁴⁶¹ VASCONCELOS, Joaquim de – **Cartas...**, p. 195-196.

Industrial, que viria a funcionar no edifício das Carmelitas, juntamente com outras oficinas de carpintaria e serralharia.⁴⁶²

Apesar do decreto reformador de 1891 prever igualmente a criação em Lisboa de uma oficina de reproduções artísticas no Instituto Industrial, é pouco provável que esta alguma vez tenha existido. Todavia, parece-nos mais importante compreender a dinâmica de circulação de modelos entre distintas instituições na mesma região, do que saber especificamente quais destas chegaram a contar com um formador dedicado. O exemplo da Academia de Lisboa comprova isso mesmo, já que de pouco lhe terá valido ter um formador italiano e vender ornamentos góticos se, a partir de 1882, regressaram as mesmas dificuldades na obtenção de modelos de estátuas, num período em que a venda de moldagens estava no seu auge. Bem mais relevante é, por isso, ressaltar a eficaz articulação entre Academia de Belas-Artes, Instituto Industrial, Escolas Industriais e de Desenho Industrial e Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia. Neste contexto, a falta de especificidade da oficina nacional de moldagens poderá ser vista como uma consequência da demanda do mercado nacional e da região, numa altura em que as dispendiosas campanhas de moldagens de monumentos nacionais se assumiam como uma prioridade para o país. Logo, ainda que o decreto reformador de 1891 previsse a criação, no Instituto Industrial de Lisboa, de uma oficina de reproduções artísticas, verifica-se que a criação, em 1893, do primeiro curso oficial de formadores e modeladores de gesso nas Escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Sul terá sido bem mais consequente para esta actividade. Foi também da acção pedagógica desenvolvida por esta rede de escolas que vieram a publicar-se diversos manuais concebidos para a guiar os alunos na formação e até mesmo para os mestres com actividade já estabelecida. O *Manual do Formador* executado pelo professor Josef Füller no final da centúria é, ainda hoje, uma referência dada escassez de obras escritas em língua portuguesa.⁴⁶³

Por aqui se vê que as escolas industriais promoveram uma importante reestruturação do ensino profissional do país, permitindo que o ofício, durante largos anos exclusivo de artífices italianos itinerantes, se estabelecesse nas estruturas oficiais de ensino. Este investimento permitiu que o posto vago pela morte de Guido Battista

⁴⁶² MACHADO, Bernardino – **Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria em 1893: Indústria**. Coimbra: Typographia Franco Amado, 1898, p. 188-189.

⁴⁶³ FÜLLER, Josef – **Manual do Formador e Estucador**. Lisboa: Bibliotheca de Instrução Profissional, [s.d.].

Lippi, em 1899, fosse suprido por um português, possivelmente Venâncio Rodrigues d'Andrade França, que, em 1915, já se achava à frente da oficina nacional de moldagens.⁴⁶⁴ Nesse ano, a propósito de uma campanha de moldagens na cidade de Évora, o arquitecto Ventura Terra viria lembrar, na qualidade de Presidente da Comissão dos Monumentos Nacionais, os danos terríveis que a anterior empreitada havia causado: “Factos infelizmente bem evidentes, sucedidos (...) de que resultaram consequencias em extremo la-/mentaveis e graves prejuizos para essas obras de arte”.⁴⁶⁵ Como atrás se viu, os danos causados aos relevos e ao púlpito da Igreja de Santa Cruz, em Coimbra, terão sido da responsabilidade de Lippi, mas isso não impediu que o formador Venâncio França se livrasse de ver o seu trabalho escrutinado pelo escultor Costa Mota (tio).

⁴⁶⁴ Um ofício de 11 de Dezembro de 1899 autoriza o provimento do lugar vagado pela morte do formador Lippi. (AHFBAUL – Caixa 20: **Anúncio da convocatória para o concurso do formador com o respectivo programa.** Datado de 11 de Dezembro de 1899.)

⁴⁶⁵ AHFBAUL – Caixa 9: **Chamada de atenção ao director da Escola de Belas-Artes de Lisboa para os prejuízos incorridos com as campanhas de reproduções em gesso.** Datada de 26 de Fevereiro de 1915.

2. Arte na Indústria: o desenho de ornato

O Ensino Fabril na Academia de Belas-Artes de Lisboa iniciou-se em 1838; para melhor conveniência dos trabalhadores estudantes que a ela afluíam, desenrolava-se das 18h às 20h entre os meses de Novembro e Fevereiro. Não parece que este ramo de ensino tenha granjeado a simpatia dos docentes, limitando-se estes a cumprir o que os estatutos determinavam, lembrando em ocasiões solenes que este magistério era voluntário, mas não remunerado.

A ausência de um plano de estudos específico para esta área não era uma lacuna do sistema, mas sim um dogma das academias de belas-artes, que tinham as manufacturas por uma expressão inferior da Arte, destinada aos desenhadores menos dotados. Assim, não existia propriamente um percurso diferenciado para alunos que quisessem cursar as artes aplicadas, terminando estes por frequentar uma variante do desenho elementar para o qual não existiam concursos de emulação nem certificados de aproveitamento.⁴⁶⁶ Logo, estes cursos não substituíam a prática oficial e apenas vagamente se assumiam como complemento formativo de base ornamental, no qual não existiam sequer modelos de estudo apropriados. Este ponto enuncia, à partida, um problema acrescido relativamente às cátedras de escultura, pintura e arquitectura que sustentaram materialmente este ramo de ensino, apesar de elas próprias se debaterem com graves carências materiais.

A solução encontrada para se resolver um problema generalizado passou por atender às necessidades da Aula Desenho Elementar de Joaquim Rafael, ordenando a execução de um compêndio de desenho no qual haviam de colaborar diversos artistas agregados da Aula de Pintura de História bem como outros professores.⁴⁶⁷ Este expediente, enuncia ainda o despropósito de um ensino excessivamente dependente de estampas, contrasta com o autocomprazimento do corpo docente. No relatório de actividades para o ano de 1839-40, chega mesmo a reconhecer-se que os progressos conseguidos tanto no ensino diurno como nocturno eram devidos à: “adopção de novos exemplares, desenhados de proposito pelos referidos Professores (que para melhor o

⁴⁶⁶ Este foi um dos pontos mais severamente criticados pelo vice-inspector Sousa Holstein em 1864. Pelo menos até à reforma de 1881 não se facultaram quaisquer certificados de frequência no Ensino Fabril nocturno. (MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 13, 13V.º)

⁴⁶⁷ LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910)**. Lisboa: Colibri, 2007, p. 301; DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, p. 413.

conseguirem tem consultado prudentemente os modelos do antigo) e lithografados ou gravados por varios artistas agregados, e pela adopção de alguns tractados mais essenciaes devidamente applicados e traduzidos para o nosso Idioma para servirem aos alunos”.⁴⁶⁸

A equiparação do Ensino Fabril ao ensino elementar de uma academia podia, num certo sentido, ser visto como um sinal de reconhecimento de uma utilidade e valor, sem com isto se pôr em causa a superioridade das belas-artes em face das artes applicadas.⁴⁶⁹ A pertinência deste ramo de ensino ainda foi questionada por alguns sectores mais integristas a partir 1845, mas a sua existência nunca foi verdadeiramente posta em causa, tendo, antes pelo contrário, servido para conseguir a indulgência da governação para as classes artísticas superiores — essas sim, vistas como um luxo para um país depauperado.⁴⁷⁰ Em 1849 chega a referir-se que: “É consideravel o n.º de alumnos, q’ concorre ás lições nocturnas, e justo é confessar que a estes estudos é devida em grande parte á perfeição com q’ na actualidade se acham as artistas fabris, pelas felizes applicações q’ tem feito dos princípios, e regras do bom gosto aos seus artefactos.”⁴⁷¹

No final, de pouco terá valido esta diferenciação porque muitos dos alunos que concluíam os cursos superiores de Belas-Artes abandonavam a sua área de especialização para seguirem outras carreiras que ofereciam maiores garantias de subsistência.⁴⁷² Note-se, a este propósito, que na defesa deste ramo de ensino ministrado em 1841, se refere que não só os alunos nocturnos, mas também os estudantes diurnos, frequentavam a Aula de Paisagem e Produtos Naturais para adquirir competências no ramo ornamental.⁴⁷³ De facto, num censo feito à instituição nesse mesmo ano admitiu-se até que: “Esta Aula não pode supprimir-se porque sendo um dos principaes objectos da Academia, a instrucção que deve dar aos officiaes fabris, suprimindo-se esta aula,

⁴⁶⁸ ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1845: **Relatório de actividades para os anos lectivo de 1839-40**. Datado de 12 de Janeiro de 1841, p. 3.

⁴⁶⁹ Segundo Assis Rodrigues, fabril era: “o official que exercita as artes mechanicas ou fabris, como carpinteiro, alveneo, canteiro, ferreiro e outros artífices, que insinuados e dirigidos pelo architecto, pintor, estatuário ou outros artistas, trabalham na execução de diferentes obras, debaixo dos seus desenhos e modelos.” (RODRIGUES, Francisco de Assis – **Dicionário Technico...**, p. 181.)

⁴⁷⁰ LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas...**, p. 345.

⁴⁷¹ ANBA – Cota 3. Officios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850: **Propostas de Lei**. Datada de 24 de Novembro de 1849, fl. 135.

⁴⁷² ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1845: **Relatório de actividades para o ano de 1844**. Datado de 3 de Janeiro de 1844, p. 6.

⁴⁷³ ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1845: **Relatório de actividades para o ano de 1841**. Datado de 23 de Dezembro de 1841, p. 84.

cujo ensino é o de que elles mais carecem cessava a melhor parte da referida instrucção.”⁴⁷⁴

Sendo esta aula a que mais directamente se relacionava com o ensino profissional e a única que contemplava o estudo de ornamentos no seu currículo, não deixa de ser curioso que apenas uma vez, na Exposição Trienal de 1843, tenham sido exibidos estudos de ornamentos pintados e desenhados por alunos.⁴⁷⁵ O professor proprietário desta aula era o pintor André Monteiro da Cruz (1770-1851), que já antes desempenhara funções como docente de Ornato na pouco reveladora campanha decorativa do Palácio da Ajuda. O contínuo aumento de alunos contrasta com a progressiva perda de autonomia deste segmento, verificando-se inclusivamente que, com a morte de José Francisco Ferreira de Freitas (1775-1857), a Aula de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais deixou de contar com docentes que professassem a decoração como elemento central na sua prática artística. Em 1857, o pintor Tomás da Anunciação assume a regência, tendo o ensino do desenho e pintura de ornamento sido posteriormente delegado em Cristino da Silva, que, para esse efeito fora contratado dois anos depois. A falta de entusiasmo dos novos docentes para com este género artístico e para com os compromissos assumidos em 1836 seria particularmente notória nas exposições trienais, onde estavam obrigados a exhibir as provas de acesso à tão desejada cátedra. As de Anunciação ainda seriam expostas em 1852,⁴⁷⁶ mas na edição de 1861 seriam deliberadamente omitidos os frisos ornamentais nos estilos grego, romano e arabesco que Cristino da Silva executara.⁴⁷⁷

As necessidades do ensino profissional só começaram a ser atendidas com a entrada do marquês de Sousa Holstein para o cargo de vice-inspector em 1862, tendo nesse momento arrancado um programa pioneiro feito à imagem do *Art Department* do Museu de South Kensington. É possível que as medidas implementadas resultassem de um mandato especial apoiado pelo governo, que permitiria contornar a ocasional resistência da classe docente, trazendo também uma certa liberdade na adaptação de recursos humanos e materiais, na implementação de novos métodos de ensino, mas

⁴⁷⁴ ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1845: **Mapa dos Empregados da Academia**. Datado de 15 de Julho de 1841, fl. 41.

⁴⁷⁵ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1843**. Lisboa: [s.n.], 1843, p. 10-11.

⁴⁷⁶ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1852**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852, p. 13-14.

⁴⁷⁷ LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas...**, p. 63.

sobretudo na redefinição de uma missão de ensino que passava a englobar uma vertente museológica e o ensino artístico e profissional. De facto, os dezasseis anos que duraram a administração de Holstein terão adquirido contornos de cruzada pessoal, se considerarmos as melhorias alcançadas, ou o desfecho de um projecto que terminaria acossado por dívidas contraídas na aquisição de diversos objectos artísticos.

A Aula de Desenho de Ornato foi precisamente aquela onde se verificaram maiores transformações, revertendo-se a situação insustentável de ter o Ensino Fabril instalado na galeria de pintura, com prejuízos para pinturas, alunos e visitantes.⁴⁷⁸ Para esse efeito, ordenou-se a junção de duas salas que, a partir de 1864, vieram a acomodar um programa de ensino especial destinado a incrementar o estudo dos “ornamentos e Architectura, destinada aos officiaes e aprendizes das artes fabris.”⁴⁷⁹ Algumas batalhas travadas pelo marquês de Sousa Holstein terão sido perdidas, como, por exemplo, a tentativa de alargar em um mês o tempo de estudo às classes fabris, proposta que seria liminarmente rejeitada pelos professores ainda em 1863.⁴⁸⁰ Houve, porém, alguns incrementos reformativos que o corpo académico não conseguiu travar, como a criação de uma Aula de Gravura de Madeira nesse mesmo ano.⁴⁸¹

Também se empreenderam alguns esforços para a criação de escolas-satélite, procurando estabelecer-se um padrão para as aulas de Desenho que, de modo desorganizado e sem critério, se propagaram por diversas instituições associativas nacionais. Em Março de 1864, o professor de gravura Joaquim Pedro de Sousa comunicou a disponibilidade e vontade da Academia em assessorar uma comissão que nesse momento estudava a implantação de escolas de desenho para a instrução de operários nas capitais de distrito.⁴⁸² Recordava-se que o estabelecimento de escolas

⁴⁷⁸ Carta data de 30 de Dezembro de 1863 da autoria do Architecto José da Costa Sequeira transcrita por José Silvestre Ribeiro. (RIBEIRO, José Silvestre – **Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarchia**. Tomo X, 1882, p. 29.)

⁴⁷⁹ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Disponibilização da verba para custear as obras de adaptação de uma aula nocturna dos estudos de Architectura e ornamentos destinados aos officiaes, e aprendizes das artes fabris**. Datada de 3 de Dezembro de 1862.

⁴⁸⁰ LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910)**. Lisboa: Colibri, 2007, p. 66.

⁴⁸¹ Ibidem, p. 57.

⁴⁸² Ofício endereçado pelo Professor de Gravura Joaquim Pedro de Sousa em 21 de Março de 1864. (AFBAUL – Caixa 1: **Proposta de assistência na concepção de uma rede de escolas do ensino industrial**. Datada de 21 de Março de 1864.) A ligação entre os esforços em se estabelecer um ensino sucursal da Academia nas principais cidades do reino, num estilo próximo do *Art Department* do South Kensington Museum, é referido no relatório de actividades para o ano de 1864. (MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: **“Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes”**. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl 12 V.º.)

sucursais da Academia já fora sugerido no relatório de actividades desse ano e numa proposta de reorganização do ensino das Belas-Artes entregue 1862. Adicionalmente são referidas um conjunto de questões que deveriam ser tidas em conta na aplicação do projecto de lei, enfatizando por isso a importância do sistema de ensino e o cuidado com que deveria ser feita a escolha dos professores e dos modelos, não esquecendo, a conveniência de este ser tutelado pela Academia. No final, o projecto não avançou porque o governo não dispunha de verba, adiando-se a sua concretização para um sucedido que arrancaria em 1884, num momento em que a autonomia ao ensino profissional estava já assegurada. As Escolas Industriais e de Desenho Industrial foram, por isso, o corolário deste esforço de se fundar uma rede de escolas profissionais espalhadas pelo país. A influência da Academia junto destes estabelecimentos apenas se faria sentir de forma indirecta pela formação de professores e pelo fornecimento de modelos de gesso, estampas e sebatas de estudo. Este tipo de acção não difere muito daquele que já vinha sendo exercido desde 1859 e que gradualmente se expandiu para suprir não só as necessidades das escolas no fornecimento de moldagens de gesso, mas também de diversos museus que se foram criando.⁴⁸³

Como atrás se viu, os modelos disponíveis eram poucos, imperfeitos e estavam longe de cobrir todos os estilos, pelo que, apenas vagamente satisfaziam as necessidades das classes superiores, estando ainda longe de suprir as carências da Aula de Ornamentos. O relatório de actividades de 1864 é particularmente insistente com esta questão,⁴⁸⁴ dando conta da importância que os formadores italianos teriam a partir daqui na diversificação de recursos da Academia, numa altura em que o gesso deveria substituir o uso da estampa e impor-se como suporte preferencial no ensino artístico. Esta mudança implicou a substituição do velho Laboratório de Escultura por uma oficina de moldagens que nasceu com as campanhas de moldagens de monumentos nacionais e que viria a desempenhar um papel estruturante na afirmação da vertente museológica. Esta acção que arrancou em 1863 tornar-se-ia, a breve trecho, a pedra basilar de um sistema de desenvolvimento sustentável com repercussões particularmente positivas na diversificação de modelos e no retorno económico

⁴⁸³ Este intervencionismo da Academia a partir de 1862 é evidente no fornecimento de moldagens de gesso a diversas instituições, como os Institutos Industriais do Porto e de Lisboa, o South Kensington Museum (1866), o Museu do Carmo (1868), Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia (1882), Musée de Sculpture Comparée de Paris (c. 1884) ou o Museu de Aveiro (1917).

⁴⁸⁴ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 3 V.º, 4.

resultante da venda de múltiplos, impondo-se igualmente como moeda de troca válida para todos os outros modelos adquiridos tanto para o sector ornamental como para as Belas-Artes. Num sentido afim, estabeleceram-se parcerias com outras instituições, como aquela que, ainda em 1863, permitiria a reprodução no Instituto Industrial de Lisboa de 41 ornamentos em ferro fundido que ali existiam.⁴⁸⁵ Outras diligências tomadas posteriormente comprovam que o dinamismo do novo vice-inspector se repercutiria não só na ampliação do espólio mas também num aumento da capacidade operativa da oficina nacional de moldagens.

Um relato de particular interesse, descrito por Maria Helena Lisboa, é relativo a um conjunto de moldagens de folhas vazadas para a Aula de Ornato e Produtos Naturais, submetido à apreciação do conselho académico.⁴⁸⁶ O pintor Cristino da Silva reprovou este expediente pela sua falta de relevo que neles se observava, fazendo notar que só com luz artificial poderia ser posto a uso nas aulas. Igualmente céptico, Vítor Bastos dá conta que estes modelos de folhas simples pouco proveito poderiam ter para a instrução, pois não estavam agrupadas num todo harmonioso. Em resposta, Holstein declara que este método não só era recomendado por artistas doutos, como também era aplicado noutras academias europeias. De facto, verifica-se que este expediente estava amplamente disseminado noutros países mais evoluídos, designadamente em Inglaterra, Bélgica, França e Itália;⁴⁸⁷ anos mais tarde, em 1900, já o seu uso se havia estabilizado também em Lisboa, como de resto se comprova pelos diversos arranjos deste tipo que viriam a figurar em fotografias da Aula de Ornato tiradas por ocasião da exposição da

⁴⁸⁵ Segundo uma carta do arquitecto José da Costa Sequeira data de 30 de Dezembro de 1863, em parte transcrita por Silvestre Ribeiro, este conjunto de modelos foi reproduzido no Instituto Industrial de Lisboa. (RIBEIRO, José Silvestre – **Historia dos estabelecimentos scientificos...**, tomo X, 1882, p. 28.) Informações complementares surgem-nos numa relação de modelos solicitados pela Academia de Belas-Artes do Porto, que nos informa que os mesmos eram compostos por 41 Ornamentos formados de modelos de ferro fundido. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Relação de gessos solicitados pela Academia de Belas-Artes do Porto com os seus respectivos preços**. Datada de 1 de Julho de 1865.) Posteriormente a isto, em 1866, imprimiu-se um catálogo de moldagens fornecidas pela Academia onde se descreve estas obras como: ornatos de composição moderna, com preços variáveis entre 1\$000 réis e \$080, consoante a sua dimensão. (VASCONCELOS, Joaquim de – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa VI: A oficina de reprodução**. *Actualidade*. N.º 9 (13 de Jan. de 1880).)

⁴⁸⁶ LISBOA, Maria Helena – ibidem, p. 283; ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Datada de 29 de Maio de 1863.

⁴⁸⁷ FONT-REAUX, Dominique de – **Les moulages sur nature de végétaux d'Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume**. In: *A fleur de peau: le moulage sur nature au XIXe siècle*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2001, p. 64-66; MINISTÈRE DE L'INTERIOR – **Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin: procès-verbaux de la session de 1876**. Bruxelles: F. Gorbets, 1877, p. 174.

Universal de Paris.⁴⁸⁸ Verifica-se, aliás, que neste período se terão feito diversas experiências similares, como, por exemplo, as composições ornamentais fotografadas por Alfredo de Andrade e aplicadas na Academia Ligística em 1868.⁴⁸⁹ Este episódio vem tornar patentes algumas lacunas formativas de professores que não haviam beneficiado de um pensionato no estrangeiro. Não obstante, a sugestão de Vítor Bastos parece ter sido atendida, já que o relatório de actividades de 1864 refere que se haviam vazado não só folhas isoladas, mas também em grupo.⁴⁹⁰

Com rigor, as moldagens extraídas do corpo humano terão sido relativamente comuns desde o Renascimento, mas a extensão deste interesse a outros objectos do mundo natural parece ter ocorrido sobretudo no século XIX. No inventário de modelos do Laboratório de Escultura em 1836, surgem já elencadas diversas cabeças de animais como cavalo, veado e serpente.⁴⁹¹ Prossequindo este interesse, em Dezembro de 1855, endereçou-se um pedido à Câmara Municipal para a reprodução de uma cabeça de cavalo, explicitando-se a utilidade destes modelos para os estudos naturais que se desenvolviam nas diferentes aulas de pintura.⁴⁹² Num sentido afim, não é de estranhar que múltiplos destes modelos tenham sido enviados pela Academia para as aulas de desenho elementar que se criaram em diversos liceus do país.⁴⁹³ Por empenho pessoal do vice-inspector Sousa Holstein o repertório de modelos deste tipo veio a ser ampliado: em Novembro de 1863, oficiou-se um novo pedido à Câmara Municipal de Lisboa para a obtenção de mais cabeças de animais que existissem no matadouro e no Vale

⁴⁸⁸ VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VI-F.

⁴⁸⁹ PESANDO, Annalisa Barbara – **Un inédito D'Andrade: Innotore nell'insegnamento delle arti Decorative**. *Bollettino Della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*. Vol. 53 (2001-2002), p. 275-286.

⁴⁹⁰ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 4 V.º, 5. (FBAUL, Esc. 1, 78, 87, 124, 128)

⁴⁹¹ A listagem de objectos dada a conhecer por Alberto Faria não refere explicitamente a existência de moldagens do natural; esta parece ser porém, a hipótese mais credível. O elenco de objectos que nele constam traz-nos à memória a mente inquisitiva de Machado de Castro, e até o seu percurso pessoal na estatuária onde não faltam objectos que auxiliassem o seu estudo, como por exemplo: caveiras, esqueletos, asas, leões, mulas, cavalos, mulas, serpentes. (FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto**. Lisboa: Fim de Século, 2011, p. 141.)

⁴⁹² Esta parece ser a primeira referência explícita à extracção de uma moldagem da cabeça de um animal; no mesmo ofício é referido porém, que, à semelhança do que fora feito no passado, findo o serviço, que duraria um dia e meio, a cabeça seria enterrada. (ANBA – 1.C-SEC.063: **Pedido de autorização para a reprodução da cabeça de cavalo morto**. Datado de 14 de Dezembro de 1855; FBAUL, Esc. 411.) Em 16 de Fevereiro de 1856 foi feito um pagamento a Diomedee Cristofani pela execução de três exemplares em gesso. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas-Artes: 1855-1863**.)

⁴⁹³ Em 10 de Junho de 1861, o formador Ponciano Pieri vazou sete cabeças de animais. (ANBA – Cota 15. **Actas da Comissão Administrativa: 1858-1860**.)

Escuro.⁴⁹⁴ O pedido terá sido aprovado e a listagem actualizada dos exemplares disponíveis surgiria num ofício remetido à Academia de Belas-Artes do Porto em 1865, onde se contavam já cabeças de cavalo, vitela, carneiro, cabrito, cordeiro e de cão da Terra Nova.⁴⁹⁵

A capacidade inventiva do novo vice-inspector não se esgotava: um dos expedientes utilizados para abastecer a Aula de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais passou por endereçar um pedido ao director do Museu de História Natural para que este lhe enviasse modelos, o que se viria a verificar, registando-se a chegada de dezanove conchas.⁴⁹⁶ Também para contrariar a escassez de estampas na Aula de Ornamentos se ordenou que os artistas agregados copiassem para ponto grande um conjunto de estampas em vários estilos que se mandaram vir da Inglaterra.⁴⁹⁷ Alguns destes constam numa relação de modelos datada de Novembro de 1866, na qual se refere que os artistas agregados António Honofre Schiappa Pietra, Joaquim Pedro de Aragão e Francisco de Freitas Rego se haviam aplicado na cópia de estilos Romano, Assírio e Etrusco, resultando desta iniciativa dezasseis cópias de quadros existentes na Academia e 32 de livros clássicos.⁴⁹⁸ Este progresso não pode ser observado de modo isolado do desenvolvimento das colecções de objectos artísticos da instituição, designadamente da colecção de arte ornamental e de reproduções artísticas. Num sentido afim, a inaudita quantidade de material de ensino artístico que afluía ao ramo ornamental e a sua estreita relação com o ensino da arquitectura explicam que em ambas se tivessem utilizado fotografias dos monumentos históricos mais consagrados.⁴⁹⁹

⁴⁹⁴ ANBA – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido de cedência de cabeças de animais do matadouro e Vale Escuro**. Datado de 31 de Novembro de 1863.

⁴⁹⁵ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Relação de gessos solicitados pela Academia de Belas-Artes do Porto com os seus respectivos preços**. Datada de 1 de Julho de 1865. (Cabeça de cabrito – FBAUL, Esc. 864).

⁴⁹⁶ ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 9 de Maio de 1863.

⁴⁹⁷ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: **“Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes”**. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 4 V.º, 5.

⁴⁹⁸ Esta informação é extraída de uma listagem referente a aquisições feitas nos anos de 1865 e 66 e que aparece assinada por Francisco de Assis Rodrigues, com a data de 30 de Novembro de 1866. Esta lista foi já referida por João Castro Silva (SILVA, João Castro – **O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação**. Lisboa: [s.n.], 2010. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Escultura), apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. I, p. 324; AHFBAUL – Caixa 18: **“Relação dos modelos em gesso adquiridos pela Academia Real das Belas Artes de Lisboa no ano de 1865-1866”**. Datada de 30 de Novembro de 1866.)

⁴⁹⁹ Em 1868 o fotógrafo Carlos Relvas ofereceu uma colecção de fotografias tiradas de monumentos nacionais, que foi posta a uso nas Aulas de Arquitectura e Ornamentos, tendo igualmente sido requerida uma colecção adicional para ser colocada na biblioteca. (AHFBAUL – Registos de Portarias do

É provável que o programa de estudos da aula de ornamentos, não agradasse a Cristino da Silva, pelo que, quatro anos volvidos, em 1868, este recusou leccionar uma matéria que não professava por arte.⁵⁰⁰ Apesar de os seus colegas serem compreensivos com este argumento a importância deste segmento estava já consolidada, suplantando inclusivamente o da própria Aula de Pintura de Paisagem, onde este ramo de estudo se achava inserido. Para compensar este imprevisto, contratou-se o arquitecto Tomás da Fonseca,⁵⁰¹ tendo este ramo do ensino elementar sido o único a contar com um professor especializado, até à reforma de 1881.⁵⁰² A partir daqui, Fonseca tornou-se no principal colaborador do Vice-Inspector dentro da Academia, justificando, entre outras coisas, que em 1871 fosse destacado para Madrid a fim de estudar o ensino de arquitectura e seguramente, também o de ornamentação, naquela capital.⁵⁰³

Directa ou indirectamente, a chegada à Academia deste arquitecto assinala um novo período de crescimento na Aula de Ornato, até porque esta natural empatia com as matérias ministradas se repercutiria na aquisição de mais meios materiais. Logo em 1868, solicitou-se ao Ministério das Obras Públicas, Comércio e Industria a cedência de um conjunto de modelos (“originais de vulto”) que haviam pertencido a uma aula de desenho de aprendizes que em tempos existira naquela intendência.⁵⁰⁴ Depois deste pedido ter sido aceite também se solicitou a entrega de outros desenhos, bancos e mesas de desenho que ali existiam. Posteriormente, contactou-se o pintor Alfredo de Andrade

Ministerio do Reino. 1863-1870: **Carta de agradecimento a Carlos Relvas pela oferta de uma série de vistas fotográficas de alguns monumentos Nacionais**. Datada de 14 de Outubro de 1868.)

⁵⁰⁰ LISBOA, Maria Helena – ibidem, p. 64.

⁵⁰¹ Cf. LISBOA, Maria Helena – ibidem, p. 520.

⁵⁰² [HOLSTEIN, marquês de Sousa] – **Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal, a Organização dos Museus e o serviço dos Monumentos Históricos e da Archeologia oferecidas à comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 4.

⁵⁰³ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Carta de recomendação de Tomás da Fonseca a encarregado dos negócios em Madrid**. Datada de 25 de Setembro de 1871.

⁵⁰⁴ A informação existente sobre esta colecção consta em quatro ofícios expedidos entre os dias 13 de Outubro e 10 de Novembro de 1868 que pressionam a entrega de uma colecção descrita como “restos de originaes em vulto com desenho.” Os exemplares são referidos como muito úteis para servirem de modelos das aulas diurnas e nocturnas de ornato. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido de cedência de modelos da extinta aula de desenho do Ministério das obras Públicas**. Datado de 13 de Outubro, 10 de Novembro (bis) e 12 de Novembro de 1868.) A resposta favorável é dada pelo então director-geral daquela repartição, Francisco Simões Margiochi, no dia 9 de Dezembro (AHFBAUL – Caixa 10, maço 9 [“Ofícios das Repartições referentes aos anos 1868 e 1869”]: **Cedência dos modelos da extinta aula de desenho existente na Intendência das Obras Públicas**. Datado de 9 de Dezembro de 1868.)

para que este diligenciasse a aquisição em Itália de diversos gessos para a aula de Ornato e para a de Architectura Civil, regida esta última por João Pires da Fonte.⁵⁰⁵

A partir daqui, estas colecções seriam notavelmente incrementadas por intermédio de aquisições e doações, que haviam de chegar de locais tão distintos como Londres (1866), Paris (1869), Génova (1870), Madrid (1871), Viena (1875), Paris (1875), Estugarda (1875) e até de Florença (1878). Estas incorporações não só supriam as necessidades das aulas como também alimentavam o desígnio de estabelecer uma secção de reproduções artísticas, apensa ao museu académico, podendo mesmo dizer-se, que pela primeira vez na história da instituição, deixou de haver carência por estes objectos.

As exposições trienais vieram fazer eco destas transformações verificando-se que posteriormente à admissão do architecto Fonseca, os desenhos de alunos voltaram a ser exibidos pela primeira vez desde 1843. Na Exposição de 1871, são integrados desenhos de modelos procedentes, na sua maioria, de colecções adquiridas ao longo da intendência do marquês de Sousa Holstein, salientando-se de entre eles os trechos architectónicos do Mosteiro dos Jerónimos, da Grande Ópera de Paris e do Teatro de Vaudeville.⁵⁰⁶ Nestas mostras continuaram a ser patentes elementos do vocabulário clássico em pilastras romanas, capitéis jónicos e folhas de acanto, além de outros elementos decorativos ditos modernos. Na exposição seguinte, em 1874, obedeceu-se ao mesmo esquema organizativo e gramatical, mas na que se realizou em 1879 já se anunciava a reforma orgânica que em 1881 veio a integrar o desenho de ornato nos rudimentos da Aula de Desenho Histórico.⁵⁰⁷

Perante um crescente envolvimento com a arte ornamental, e na ausência de disciplinas técnicas, deste 1876 se notara que o curso superior de Architectura era cada vez mais um “curso de desenho de architectura e de ornato architectural.”⁵⁰⁸ Para

⁵⁰⁵ AHFBAUL – Caixa 10, maço 11 [“Vários”]: – **Nota sobre os progressos verificados na Aula de Architectura e proposta para de melhoramentos a introduzir.** Datada de 31 de Dezembro de 1869.

⁵⁰⁶ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição dos Trabalhos Escolares, Provas dos Concursos e Obras de Diversos Artistas de 1871 a 1873.** Lisboa: Imprensa Litteraria, 1874, p. 23-25.

⁵⁰⁷ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição em 1879 dos Trabalhos Escolares e Provas dos Concursos de 1876 a 1879.** Lisboa: Typographia das Horas Romanticas, 1879, p. 3-11.

⁵⁰⁸ [CORDEIRO, Luciano] – **Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretario d’estado dos negócios do reino, pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875, para propor a reforma do ensino artístico, e a organização do serviço dos museus, monumentos históricos e arqueológicos. 1.ª parte (relatório e projectos).** Lisboa: Imprensa Nacional, 1876, p. XXVI.

acentuar esta tendência, em Outubro de 1878, o arquitecto Possidónio da Silva, académico de mérito da instituição, propôs a obrigatoriedade de os discípulos aspirantes ao grau de arquitecto modelarem em barro os diversos trechos ornamentais de monumentos nacionais.⁵⁰⁹ Nada indica que se tenha chegado a adoptar este expediente que veio a ser pedra de toque no ensino ministrado nas Escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição fundadas em 1884.⁵¹⁰ Pelo contrário, verifica-se que, apesar do ensino de desenho ornamental se ter tornado obrigatório em todos os currículos artísticos, o ensino profissional ou fabril perdeu relevância que chegara a desempenhar no ensino ministrado na Academia vinte anos antes.

Isto não significou um afastamento completo do ensino profissional, até porque foi uma parceria proposta pelo arquitecto Tomás da Fonseca que proporcionou as ampliações mais significativas no espólio de modelos ornamentais até ao final do século. O então director da academia lisboeta propôs que as Escola Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Sul recorressem aos serviços do formador Guido Baptista Lippi para reparar e reproduzir exemplares adquiridos no estrangeiro, que se haviam de distribuir entre esta rede de escolas. Em retribuição, foram depositados na Academia dois exemplares de cada moldagem executada, tendo a Academia cedido moldagens escolhidas por entre o repertório existente na oficina de moldagens.⁵¹¹ Esta útil parceria foi sobremaneira reeditada na quarta campanha de moldagens de monumentos nacionais executada por Guido Baptista Lippi entre 1888 e 1893 para aquela Inspecção e que, entre outras coisas, terá proporcionado a ampliação da colecção de reproduções artísticas do Museu de Belas-Artes e Arqueologia.⁵¹² Em todo o caso, em 1899, voltaram a adquirir-se, por compra, os 62 múltiplos de modelos resultantes desta empreitada, depois de uma avaliação feita pelos escultores Simões de Almeida (tio) e Anatole Calmels.⁵¹³

⁵⁰⁹ ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881.** Sessão de 30 de Outubro de 1878.

⁵¹⁰ MACHADO, Bernardino – **Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria em 1893: Indústria.** Coimbra: Typographia Franco Amado, 1898, p. 195-199.

⁵¹¹ BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e de desenho industrial da circumscrição do Sul.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1886, p. 27.

⁵¹² AHFBAUL – Livro de Correspondência com Diversos. 1889-1909: **Pedido de autorização para que o formador moldasse frisos e tabelas do Côro da Igreja de Santa Maria de Belém.** Datado de 13 de Maio de 1893.

⁵¹³ LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910).** Lisboa: Colibri, 2007, p. 283.

3. As afinidades com o South Kensington Museum

Em 1836, o principal preceito de lei da Academia de Belas-Artes de Lisboa era expresso nos estatutos nestes termos: “promover a civilização geral dos Portugueses, diffundindo por todas as classes o gosto do Bello, e porporcionando meios de melhoramento aos Officios e Artes, pela elegancia das fórmulas dos seus artefactos, a fim de que se goze quanto antes das incalculaveis vantagens que as nações cultas da Europa estão colhendo d’este ramo de Instrucção Publica”.⁵¹⁴ Este axioma tinha implícitos vários níveis de adesão, que variavam consoante a respeitabilidade hierárquica do género artístico. O desenho da estátua e do nu eram ainda os seus máximos baluartes, dimanados de uma concepção Renascentista segundo a qual o Homem era o ponto de partida para o conhecimento do mundo. Com o passar do tempo, o estudo da figura humana tornar-se-ia um exclusivo das Belas-Artes, que com distintas gradações deveria afluir a outros géneros inferiores como a pintura de paisagem, as artes ornamentais, as produções fabris e até o desenho técnico. Como se viu, o ensino profissional resumia-se ao desenho ornamental ministrado na Aula de Pintura de Paisagem e Produtos Naturais, ou às insípidas aulas nocturnas que ministravam a artífices noções básicas de desenho histórico, arquitectura civil e ornato. Conquanto esta fosse uma visão redutora do Ensino Fabril, não existia ainda uma opção credível a este paradigma.

O sentido indiferenciado que este ensino assumia é evidente nas palavras do escultor Assis Rodrigues dirigidas à sessão pública trienal de 1852, nas quais se aclara um sentido utilitário para o desenho que reitera essa espécie de oração da sapiência proferida por seu mestre Machado de Castro, na Casa Pia do Castelo, em 1787:

E se acaso as Artes do Desenho, para conseguirem tão úteis e proveitosos fins, se soccorrem de outras artes e sciencias, não é igualmente certo que estas sciencias e artes se valem das do Desenho para conseguirem o seu progressivo adiantamento? Não é por meio do Desenho que aprendemos a Geografia, a Botanica, e muitos outros ramos das sciencias naturaes e filosóficas? Não é o estudo das Artes do Desenho também muito útil ás artes mecânicas, ou officios fabris? Ah! que vasto campo se abre agora a meus olhos, quando considero nas utilidades que as Artes fabris e industriaes colhem das luzes das Artes plásticas! (...) Sim, é pelas regras da Geometria pratica, do Desenho linear, e d’outros ramos das Artes plásticas, que os artífices podem conhecer e avaliar a medida, as proporções, e a elegância de seus artefactos: é este um dos grandes meios de

⁵¹⁴ ACADEMIA REAL DE BELLAS-ARTES DE LISBOA – **Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa organização primitiva e organização actual**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904, p. 7.

se melhorarem e aperfeiçoarem os moveis, os utensílios, os trajos, os enfeites, e as mais pequenas cousas do nosso uso domestico e civil.⁵¹⁵

A fecundidade deste paradigma era demonstrada pelo sucesso alcançado por beneficiários deste ensino que encontraram empenho não só em oficinas e lojas particulares, mas sobretudo nas diversas repartições públicas da capital, onde tinham preferência sobre outros candidatos na admissão a postos de trabalho. No Estado muitos ex-alunos haviam sido admitidos em instituições como o Arsenal do Exército, Arsenal da Marinha, Casa da Moeda, Cordoaria Nacional, Imprensa Nacional, Repartição de Obras Públicas, Câmara Municipal, entre outras.⁵¹⁶ Os artistas diplomados com cursos superiores certificavam igualmente o sucesso deste conceito ambíguo de indústria da arte, porquanto, ainda que nem todos adquirissem notoriedade no género em que se especializaram, muitos deles alcançaram o reconhecimento público pelo lugar que vieram ocupar em instituições de ensino onde era ministrado o desenho. Na Escola Politécnica esteve João Pedro Monteiro, no Colégio Militar, Angelino da Cruz e Silva enquanto o arquitecto António Tomás da Fonseca e pintor Vítor Bastos foram regentes da cadeira de desenho na Faculdade de Matemática da Universidade de Coimbra.⁵¹⁷

Por tudo isto, a academia lisboeta permaneceria como baluarte nacional no ensino do desenho, tornando-se a primeira instituição a encetar uma estratégia credível no ensino das artes aplicadas. Isto sucedeu em 1862, quando o recém-empossado vice-inspector Sousa Holstein veio reestruturar as duas áreas de influência de ensino: a artística propriamente dita deveria abandonar o modelo corporativo italianizante e adoptar o sistema académico francês; o ensino industrial ou fabril deveria organizar-se segundo o *Art Department* do South Kensington Museum.⁵¹⁸ Como antes disto não se consagrara ainda um lugar próprio para o ensino fabril dentro da orgânica educativa da instituição, esta variante definia-se como um prolongamento das aulas diurnas. Daqui poderá inferir-se que só por má-fé de Joaquim de Vasconcelos terá o Vice-Inspector

⁵¹⁵ RODRIGUES, Francisco de Assis – **Discurso Pronunciado em 30 de Dezembro de 1852, na Sessão Publica Triennial, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas e Altezas**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852, p. 9-10.

⁵¹⁶ VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma de Bellas-Artes: (analyse do relatorio e projectos da Comissão Official nomeada em 10 de Novembro de 1875)**. Porto: Imprensa Litterario-Commercial, 1877, p. 16.

⁵¹⁷ RODRIGUES, Francisco de Assis – *ibidem*, p. 11.

⁵¹⁸ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 13 V.º.

sido acusado de copiar em 1876 um conjunto de ideias sumarizadas sobre o estabelecimento inglês na *História dos Estabelecimentos, Scientificos Litterarios e Artísticos de Portugal*, de José Silvestre Ribeiro.⁵¹⁹ Sem se querer pôr em causa a pertinência de algumas observações do crítico portuense, as suas réplicas não deixam de nos recordar a dificuldade da historiografia moderna em abstrair-se de informações incorrectas lançadas para a opinião pública por motivos nem sempre claros. Um problema similar poderá ser reconhecido em inúmeros decretos legislativos que nunca chegaram a ser aplicados e que, por isso, nos impedem de ter uma real percepção do estágio evolutivo das estruturas de ensino artístico do país. Julgamos que o estudo da cultura material das sociedades e das instituições poderá providenciar informações mais credíveis a esse respeito.

Mais importante que a defesa da honra de Holstein, o relatório de actividades da Academia de Belas-Artes de Lisboa de 1864 confere sentido preciso a um conjunto vasto de disposições, aqui iniciadas, que contribuíram decisivamente para o desenvolvimento do ensino teórico e prático na Academia e para o seu apetrechamento material. Em sentido estrito, não se pode dizer que as modificações introduzidas deturpassem o sentido de missão estabelecido em 1836, tratando-se sim de uma reconfiguração a um novo paradigma que, mal ou bem, correspondia ao estágio evolutivo do país e à crescente necessidade de se incrementar a indústria das artes aplicadas. Todavia, este sentido de missão obrigou efectivamente a uma adaptação logística de estruturas e recursos humanos, tornando cúmplices as belas-artes e as artes aplicadas na afronta à instrução das massas.

Já antes, as funções atribuídas à Academia de Belas-Artes de Lisboa estimulavam analogias com o papel desempenhado pelo South Kensington Museum, em Inglaterra. Contudo, só a partir desta época os pontos de convergência se tornariam mais evidentes, considerando o papel que ambas as instituições teriam na dinamização do ensino artístico e até pelas acções de salvaguarda do património e indústria artística nos seus respectivos países. Por outro lado, o museu britânico patenteava um exemplo de reconhecimento público que a desprotegida academia lisboeta certamente invejava.

⁵¹⁹ VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino do desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. XIII, XIV.

Este sucesso era parcialmente devedor de uma subordinação dos revivalismos ao repertório de arte ornamental proveniente de diversos estilos artísticos que, posteriormente, eram postos a uso em novas criações. O South Kensington Museum especializara-se no coleccionismo de obras procedentes de períodos tidos por exuberantes, como o Renascimento ou o Gótico, servindo este último em Portugal, de suporte para as apologias patrióticas, projectando o glorioso passado quinhentista nas indústrias ornamentais coevas. Oficialmente, os primeiros contactos entre as duas instituições remontam ao início da década de 60, quando da passagem do conservador John Charles Robinson pela Península Ibérica. A aquisição de diversos objectos de arte ornamental portuguesa neste período tornou o museu inglês no primeiro promotor internacional da cultura artística portuguesa, no preciso momento em que a sua fama e prestígio mais eram celebrados. A evidência de um estreitamento institucional surge em 1866, com a publicação da primeira monografia sobre o pintor português Grão Vasco⁵²⁰ e com a oferta de um conjunto de objectos artísticos à Academia de Belas-Artes de Lisboa.⁵²¹

Contudo, esta demonstração de zelo pela História da Arte em Portugal era ainda uma manifestação de interesse pelo valor decorativo de obras do passado, que reforçava a superioridade das Belas-Artes em face das artes decorativas. Estes pressupostos revitalizaram as aspirações das “três nobres Artes” sem por em causa a autoridade do Neoclassicismo. Por outro lado, o estudo de culturas artísticas do passado providenciou uma nova panóplia de referências formais para as representações históricas da pintura, escultura e arquitectura, tornando-se evidente que este alargamento da experiência artística era, na verdade, a subjugação de um conjunto de disciplinas à oligarquia académica. Este conceito faz ressaltar ideias muito em voga nessa conjuntura indiferenciada da Indústria da Arte, que reconciliava a Pré-História, a Arqueologia, a Etnologia, as Belas-Artes e as Artes Industriais. Esta mundividência na Arte e a perda de valor material dos objectos haviam de ser fulcrais para a dessacralização dos museus ao longo do século XIX.

⁵²⁰ Este livro haveria de ser traduzido para Português em 1868 com um prefácio do marquês de Sousa Holstein. (ROBINSON, J. C. – **The early Portuguese School of painting: with notes on the pictures at Viseu and Coimbra, traditionally ascribed to Gran Vasco**. Londres: [s.n.], 1866; ROBINSON, J. C. – **A Antiga Escola portuguesa de Pintura, com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra e atribuídos por tradição a Grão Vasco**. Pref. marquês de Sousa Holstein. Lisboa: Sociedade Promotora de Bellas Artes em Portugal, 1868.)

⁵²¹ LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas...**, p. 282.

Este relacionamento com as artes aplicadas pressionou a governação a enquadrar as Belas-Artes no plano estratégico de desenvolvimento económico do país, invertendo a letargia que pautara os primeiros 26 anos de existência da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Também por aqui se via que o grande mérito do rumo gizado por Holstein foi o de estabelecer uma aliança com um sector que estava valorizado, conseguindo, por esta forma, angariar fundos e recursos para suprir as necessidades do ensino das Belas-Artes. Num período em que a instrução pública e, muito particularmente, a popular desempenhavam uma função estrutural estadistas como Andrade Corvo viriam a elogiar esta estratégia, referindo, em 1866, que:

Está-me parecendo que, nem a academia das bellas artes de Lisboa, nem a do Porto devia ter a pretensão de fazer artistas; o que uma e outra deviam ter era o empenho único de preparar grande numero de alumnos, pelo ensino do desenho, das regras do estylo e do ornato, para bem servir a arte industrial, para influir no progresso das industrias do paiz. D'entre os alumnos mais distinctos das academias, d'entre os mais habilitados no desenho, dever-se-ia, por concurso, escolher alguns com vocação artística verdadeira, para irem aprender as bellas artes, a pintura, a esculptura e a architectura, nos paizes onde há meios para aprender, onde há tradições, escola, modelos (apoiados). N'estas condições percebe-se a existência das academias de bellas artes de Lisboa e Porto. Comprehende-se a existência de duas escolas, de dois estabelecimentos, destinados a propagar o bom gosto e o correcto desenho; a excitar o espirito artístico do paiz, para influir por essa forma nos progressos da industria, a qual hoje está intima e constantemente ligada com as boas regras da arte.⁵²²

A Arte e a Indústria passaram a estar intimamente associadas numa sociedade que se revia, cada vez mais, no seu legado patrimonial no que veio a ser o período mais efusivo da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Também a partir daqui se viria a constatar que os argumentos que substantivaram a aquisição de modelos de gesso e de obras de arte eram semelhantes aos que haviam sido empregues pelo South Kensington Museum. Cite-se, a título de exemplo, a Exposição Universal de 1867, na qual o marquês de Sousa Holstein serviu de delegado da secção de Belas-Artes, providenciando-se a oportunidade para que esta mostra consagrada à “História do Trabalho” sumariasse o conceito que lhe dera origem, expondo-se, lado a lado, moldagens de gesso de esculturas e trechos de arquitectura, bem como fotografias de monumentos e obras originais. Contudo, as repercussões futuras desta mostra serão

⁵²² CORVO, João de Andrade – **A instrução publica, discurso pronunciado nas sessões de 9, 10 e 11 de Abril de 1866**. Lisboa: Typografia da Sociedade Tipographica Franco Portugueza, 1866, p. 80-82.

mais evidentes se considerarmos a importância que ela teria no estabelecimento oficial da Galeria de Pintura e do Museu de Arte Ornamental em 1868.

A pressão para se avançar com o ensino industrial trouxe uma actualização de métodos, permitindo a gradual adopção do sistema de ensino académico francês. Esta situação poderá ter constituído uma descoberta para a própria Academia, que encontrava neste novo rumo a realização das suas mais altas aspirações estéticas. Mais ainda, este argumento substantiva a ideia de que o estabelecimento do modelo académico francês foi conseguido graças ao apoio da poderosa indústria ornamental, permitindo, entre outras coisas, o aparecimento das disciplinas de Estética em 1872 e História da Arte em 1873.⁵²³

Com rigor, vinha já sendo notada uma crescente sensibilidade histórica, desde 1859, com a introdução do estilo gótico no programa de estudo de Arquitectura, que anteriormente compreendia em exclusivo o elenco grego e romano compendiado por Vignola.⁵²⁴ Esta medida trouxe uma maior receptividade aos valores revivalistas do Manuelino, que passaram a coabitar com o hieratismo Neoclássico. A circunstância de esta reforma surgir numa altura em que se procuravam implementar aulas de desenho em Liceus, demonstra que este movimento renovador tinha várias frentes, cabendo à Academia um papel essencial na formação de mão-de-obra qualificada (docentes e artistas e artesãos) e no fornecimento de modelos e sebatas. Este tipo de acção não difere substancialmente daquele que já vinha sendo exercido até 1859, verificando-se sobretudo um alargamento desta actividade para se atender ao aumento da demanda de moldagens de gesso por escolas e museus.⁵²⁵

A abertura, em 1864, da renovada sala de aula do Ensino Fabril veio inaugurar uma nova etapa no ensino artístico industrial. Por esta razão, o relatório de reforma das instituições artísticas, dado ao prelo em 1876, estabelece como base de análise para a avanços verificados neste sector os onze anos precedentes quando foram feitas as primeiras aquisições de modelos.⁵²⁶ A percepção do sucesso alcançado por estas

⁵²³ LISBOA, Maria Helena – *ibidem*, p. 47.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 55.

⁵²⁵ Este intervencionismo da Academia a partir de 1862 é evidente no fornecimento de moldagens de gesso a diversas instituições, como os Institutos Industrial do Porto e de Lisboa, South Kensington Museum (1866), Museu do Carmo (1868), Museu Nacional de Bellas-Artes e Arqueologia (1882), Musée de Sculpture Comparée de Paris (c. 1884) e Museu de Aveiro (1917).

⁵²⁶ [CORDEIRO, Luciano] – **Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor... (Parte I)**, p. XXVII.

iniciativas está patente nos relatórios anuais e nas contagens de alunos, comprovando-se que, a breve trecho, o seu número igualaria o das classes regulares. Nem mesmo a concorrência de um curso similar, entretanto aberto no Instituto Industrial de Lisboa, terá impedido o desenvolvimento este sector, verificando-se assim que entre 1863 e 1882 as aulas que reuniam maior número de alunos eram, além do Desenho Elementar, as Aulas de Desenho de Architectura, Desenho de Paisagem e de Ornamentos.⁵²⁷

Esta formação foi um verdadeiro sucesso, estabelecendo-se como pré-requisito na admissão ao concurso de muitos postos de trabalho estatais. Em 1879, Joaquim de Vasconcelos faria notar a profunda injustiça de o Porto não beneficiar dos mesmos incentivos. O crítico portuense, acusaria a comissão (reunida em 1876 para reformar o ensino artístico e a organização dos museus, monumentos históricos e arqueológicos), de decalcar estratégias ensaiadas no South Kensington Museum.⁵²⁸ A influência do museu inglês neste projecto de reforma, é prontamente reconhecível, mas importa salientar que esta fórmula já fora ensaiada com sucesso na Academia, ainda que a uma escala mais diminuta. Na realidade, os melhoramentos introduzidos ao longo de dezasseis anos pelo marquês de Sousa Holstein só podem ser clarificados à luz do relatório de 1876, que nos oferece um balanço de uma experiência de sucesso, salientando-se os benefícios que adviriam da sua continuidade:

Mas não é sómente á arte que os museus prestam um auxilio incontestavel, directo, indispensavel. Lucra immenso com elles o aperfeiçoamento da industria, recebe d'elles o espirito publico um contínua insufflação de cultismo e de energia, ganha a sciencia um exercicio critico do mais alto proveito, e uma riqueza de observação do mais alto valor. Todas estas considerações actuaram no espirito da commissão, com igual intensidade, e a levaram a dar á instituição [Museu] um caracter multiplo, que ella em paizes mais favorecidos costuma ter, por ser lá possivel e forçado desdobrar em instituições separadas os diversos ramos d'estes serviços. Depois estava-nos a feição positiva do seculo advertindo da conveniencia de reconhecer o consorcio das artes bellas com as artes industriaes, e de proceder das manifestações mais rudimentares do trabalho humano as mais elevadas produções do espirito. Procurámos que o nosso estabelecimento preenchesse não sómente a falta de galerias propriamente artisticas, reunindo em si um museu de pinturas, desenhos e estampas, e um museu de esculptura e de architectura, mas que tanto quanto possivel, e é ainda possivel muito, fosse preenchendo a singular lacuna das collecções archeologicas, e respondendo, em voz que de certo irá cobrando vigor e accento condigno, á immensa importancia que

⁵²⁷ LISBOA, Maria Helena – *As Academias e Escolas de Belas Artes...*, p. 67.

⁵²⁸ VASCONCELOS, Joaquim de – *A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho*. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. XIII, XIV.

ultimamente têm com solidas razões adquirido os estudos prehistoricos em toda a parte.⁵²⁹

Este projecto de museu, que nunca havia de ser concretizado, assinala o apogeu de uma relação entre Belas-Artes e artes aplicadas; conquanto baseada numa aparente hegemonia entre os diversos géneros artísticos, nela está implícita uma liderança que caucionava à partida a equanimidade que aparentemente promovia.⁵³⁰ O prolongamento desta estratégia teria dado azo a um mal-entendido porque os resultados teriam sido necessariamente diferentes daqueles que se haviam alcançado em Inglaterra,⁵³¹ onde a autonomia de cada disciplina estava assegurada por uma estrutura integrada de instituições artísticas independentes que incluía, além da Royal Academy, o South Kensington Museum, o British Museum e a Nacional Gallery. Porque, em Portugal, a Academia de Belas-Artes de Lisboa centralizava todas estas esferas de acção, é natural que continuassem a emergir conflitos de interesses, não só porque não fora acautelado o indispensável desinteresse da facção dominante, mas também porque não era admitida uma verdadeira relação igualdade entre todas as disciplinas.

Apesar da forte inspiração inglesa e do Real-Imperial Museu de Arte e Industria de Viena, de quem copiou o nome (*Museum für Kunst und Industrie*), o projecto de reforma para a criação deste museu continuava a privilegiar a relação com as Belas-Artes, até porque não existia ainda uma rede de escolas de ensino profissional. Contudo, ao comparar estes dois sistemas, o historiador Joaquim de Vasconcelos enuncia de

⁵²⁹ CORDEIRO, Luciano – **Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretario d'estado dos negócios do reino, pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875, para propor a reforma do ensino artístico, e a organização do serviço dos museus, monumentos históricos e arqueológicos. 1.ª parte (relatório e projectos)**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876, Lisboa Imprensa Nacional 1876, p. XXXVI.

⁵³⁰ “É creado em Lisboa um Museu Nacional de Arte e Industria que terá por fim: 1.º Conservar obras de arte, 2.º Desenvolver e estimular o sentimento esthetico, o amor da patria e o apreço dos monumentos do passado. 3.º Colligir os objectos interessantes á historia da arte e mais particularmente á arte portugueza. 4.º Aperfeiçoar o ensino artistico e industrial pela exposição de bons modelos. 5.º Alliar a arte e a industria de modo que reciprocamente se coadjuvem no seu commum progresso e aperfeiçoamento.” (Ibidem, p. 10.)

⁵³¹ Uma parte substancial do segundo volume de crítica de Joaquim de Vasconcelos é dedicado à explicação da impossibilidade de se applicarem as medidas do South Kensington Museum numa Academia de Belas-Artes. (VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes: (analyse da segunda parte do relatorio official)**. Porto: Imprensa Litterario-Commercial, 1878, p. X.)

modo accidental o motivo pelo qual Portugal e outras nações acharam preferível a adopção do modelo de South Kensington.⁵³²

O museu austríaco não só era mais complexo como também envolvia um investimento, sem retorno, em diversas tecnologias de reprodução, que dificilmente teriam qualquer repercussão na indústria local.⁵³³ Esta era seguramente uma aposta irrealista que não se compadecia com os recursos económicos de uma nação que se debatia com sérias dificuldades para conservar no país o seu património móvel.⁵³⁴ Logo, nenhum benefício poderia advir da criação de um museu de reproduções artísticas se este investimento condicionasse a aquisição de obras de arte originais que estariam na base do futuro museu e que, de outro modo, terminariam seus dias em colecções particulares ou públicas no estrangeiro.

Conquanto as reformas promovidas pelo marquês de Sousa Holstein não conferissem uma verdadeira autonomia ao ensino profissional, tanto as artes aplicadas como as belas-artes ganharam, ao longo da sua intendência um estatuto nunca antes alcançado. A sua morte, em 1878, levaria ao abandono desta linha de desenvolvimento, tendo esta reviravolta tido consequências concretas no abandono do ensino industrial, na cessação do investimento feito na aquisição de material didáctico e expositivo e na circunscrição da esfera de acção da instituição. Tudo isto se traduziria numa certa inoperância e na estagnação das relações institucionais com outras estruturas cooperantes, onde se integravam museus e escolas nacionais ou estrangeiras. Em todo o caso, em 1884, seriam criadas as Escolas Industriais e de Desenho Industrial que vieram, pela primeira vez, dar expressão aos desígnios do ensino profissional artístico.

⁵³² VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 118.

⁵³³ Joaquim de Vasconcelos chegou a idealizar um projecto que conglomerava uma escola de desenho e modelação com uma biblioteca de Arte Industrial. Os museus de reproduções desempenhavam uma acção central nesta dinâmica educativa, recomendando-se às Academias o uso de fotografias e gravuras, e às escolas Superiores de Arte Aplicada reproduções de gesso. (VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho...**, p. 166, nota 2.)

⁵³⁴ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 6 V.º.

4. O coleccionismo de objectos com interesse artístico

A colecção de pintura da Academia de Belas-Artes de Lisboa constitui-se pouco depois da fundação da instituição, em 1837, no seguimento da entrega em depósito de um conjunto pinturas procedente da desamortização das ordens religiosas em 1834.⁵³⁵ Este espólio, que era composto por cerca de 540 painéis de valor irregular não, poderia ser devidamente dignificado nas húmidas caves em que se achava guardado.⁵³⁶ O restauro destas pinturas foi, seguramente, a tarefa mais relevante que os agregados afectos à Aula de Pintura de História desempenharam, justificando-se que então se aplicassem somente as mãos mais seguras dos pintores mais graduados.⁵³⁷ Norberto José Ribeiro terá sido o primeiro a aproveitar as horas vagas para se aplicar em “retoques dos quadros do / nosso Gram-Vasco, muitos dos quaes se acham / já completamente restaurados, sem a menor / adulteração em sua originalidade.”⁵³⁸ Não estando esta colecção aberta ao público, era natural que a sua ampliação decorresse somente das obrigações estatutariamente definidas, para as quais em cada triénio todos os professores estavam obrigados a depositar uma obra da sua criação.⁵³⁹ Refira-se, em todo o caso, que nem este expediente nem outros depósitos pontuais efectuados por diletantes ou académicos de mérito até à década de 60 terão valorado significativamente este espólio. Outras aquisições, porém, trouxeram importantes acrescentos que importa registar.

Logo em 1837 recebeu-se o espólio do gravador Francesco Bartolozzi, que existia na Imprensa Nacional e que compreendia não só dois tórculos e vários objectos, mas também diversas chapas gravadas.⁵⁴⁰ Num segmento afim, em 1844, incorporaram-se igualmente cerca de mil desenhos pertencentes à antiga Imprensa Régia,⁵⁴¹ e a estes

⁵³⁵ FRANÇA, José-Augusto – **A arte em Portugal no século XIX**. 3.ª ed. Lisboa: Bertrand, 1990, vol. I, p. 233.

⁵³⁶ **Catalogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura: existentes na Academia de Bellas Artes de Lisboa**. 1.ª ed. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1868, p. 10.

⁵³⁷ A importância desta tarefa pode ser aferida pelo facto de nela terem sido empregues os pintores utilizados para substituir o professor proprietário da Aula de Pintura de História. Por ser o artista agregado de 1.ª classe e mais graduado, Norberto José Ribeiro ficou incumbido de substituir o pintor António Manuel da Fonseca quando este se ausentou em 1840 para ir a Roma.

⁵³⁸ ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: **Relatório de actividades para o ano de 1841**. Datado de 23 de Dezembro de 1841, fl. 83.

⁵³⁹ Artigo 24.º, vd. **Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa**. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1843, p. 11.

⁵⁴⁰ AHFBAUL – Caixa 15: **Participação à Academia de Belas-Artes de Lisboa que o espólio de Francesco Bartolozzi lhe fora confiado**. Datada de 17 de Junho de 1837.

⁵⁴¹ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Portaria concedendo em depósito e propriedade à Academia diversos desenhos de bosquejo**. Datada de 10 de Março de 1863.

acrescer-se-iam 1368 esboços do pintor Francisco Vieira Portuense, que, segundo Eduardo Duarte, foram adquiridos em Março 1850.⁵⁴² Com a chegada do vice-inspector Sousa Holstein, solicitou-se que todos os desenhos e gravuras de Bartolozzi e seus seguidores que ainda existissem na Imprensa Nacional fossem transferidos para o extinto convento de S. Francisco da Cidade.⁵⁴³ Com esta iniciativa apenas se terá conseguido incorporar algumas chapas que estavam naquela repartição e que, por decreto de Março de 1863, passariam legalmente a ser propriedade da Academia lisboeta, juntamente com os desenhos que tinham a mesma procedência.⁵⁴⁴

Posteriormente, em 1863, esta colecção seria incrementada com três desenhos de bosquejo da autoria do recém-falecido pelo pintor Francisco Augusto Metrass, oferecidos pelo gravador Joaquim Pedro de Sousa.⁵⁴⁵ Por outro lado, a predilecção pessoal de Holstein pelo pintor Domingos Sequeira explica que, da sua colecção pessoal, saíssem dois esboços representando um *Anacoreta* e uma *Flagelação de Cristo*⁵⁴⁶ e que mais tarde, em 1874, este núcleo se ampliasse com a compra de 387 desenhos aos herdeiros do mesmo pintor, entre os quais figurava um conjunto de 33 desenhos dos deputados da Assembleia Constituinte de 1820.⁵⁴⁷

O mérito de se ter estabelecido uma galeria de pintura parece dever-se ao escultor Assis Rodrigues, que, em 1845, terá aproveitado o alarido gerado em torno do perigo de fuga para estrangeiro da colecção de arte da falecida rainha Carlota Joaquina, para pedir uma casa própria que acomodasse as pinturas mais relevantes que ali se guardavam.⁵⁴⁸ A proposta foi aceite e, embora a colecção de pinturas e esculturas apenas chegasse em 1859,⁵⁴⁹ no seguinte mês de Outubro de 1845 já se preparava a

⁵⁴² DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 413.

⁵⁴³ ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862**. Sessão de 5 de Novembro de 1862.

⁵⁴⁴ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Participação da portaria que concede em depósito à Academia, os desenhos e chapas que existiam na Imprensa Nacional**. Datada de 10 de Março de 1863.

⁵⁴⁵ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Carta de Agradecimento a Joaquim Pedro de Sousa pela oferta de três de desenho**. Datada de 12 de Agosto de 1863.

⁵⁴⁶ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: **“Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes”**. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 3.

⁵⁴⁷ MNAA – SD (ABAL) 1 / 9 / doc. 19, extracto 1: **“Documentos relativos aos contractos / e liquidação das dividas da Academia / na gerencia do Marques de Sousa / Holstein”**. Datado de 24 de Abril de 1880, fl.2.

⁵⁴⁸ ANBA – Cota 3. Officios da Academia dirigidos ao Governo. 1845-1850: **Representação em que se mostra a urgente necessidade de preparar uma casa que sirva de galeria de pinturas**. Datada de 23 de Maio de 1845.

⁵⁴⁹ SARAIVA, José da Cunha – **Os quadros do Ramalhão que foram para a Academia de Belas Artes**. Lisboa: Feira da Ladra, 1937.

sala, paredes meias com a sacristia na Igreja de S. Francisco.⁵⁵⁰ Em 1860, João José dos Santos dá conta da ampliação deste espaço que passaria a contar com duas salas.⁵⁵¹

Como se viu, um novo período na vida das colecções ter-se-á iniciado com a chegada do marquês de Sousa Holstein ao cargo de vice-inspector.⁵⁵² Em Novembro de 1862, os professores Fonseca e Anunciação haviam já formado uma comissão encarregue de executar um novo catálogo,⁵⁵³ tendo-se decidido nesse momento a cobrança de \$10 réis pela guarda de bengalas e chapéus-de-sol, para custear a presença de guardas ou porteiros.⁵⁵⁴ O regulamento provisório viria a ser ratificado pelo rei no dia 19 de Janeiro de 1863,⁵⁵⁵ data a partir da qual estava oficialmente autorizava a abertura das “galerias de pintura, escultura e gravura aos / estudiosos, e ao publico (...) aos artistas e amado-/res, que quizerem aproveitar-se das referidas col-/lecções existentes nas galerias.”⁵⁵⁶ Esta acção parece ter sofrido um revés, pronunciado ainda em 1862 com destruição do catálogo da colecção de pintura, em virtude das imperfeições que nele se reconheciam, podendo um motivo afim ter ditado o retardamento da abertura oficial da galeria em cinco anos.⁵⁵⁷ Não obstante, em Dezembro de 1863 ainda se pressionou o Conselho Ultramarino para libertar o oficial graduado João de Sousa Pinto de Magalhães Júnior, a fim de que este fotografasse a colecção de desenhos e de pinturas que, quanto antes, deveria ser exibida ao público.⁵⁵⁸

⁵⁵⁰ ANBA – Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo. 1845-1850: **Representação sobre a conveniência de se transferir a Litografia para o edifício da Academia**. Datada de 10 de Outubro de 1845.

⁵⁵¹ SANTOS, João José dos – **Exame crítico do opúsculo: Reforma d’Academia de Bellas Artes de Lisboa**. Lisboa: Typographia de G. M. Martins, 1860, p. 73.

⁵⁵² Hugo Xavier está presentemente a desenvolver uma tese de Doutoramento onde é tratado o coleccionismo de pintura ao longo da intendência do marquês de Sousa Holstein e que se intitula: “O marquês de Sousa Holstein e a formação da Galeria Nacional de Pintura da Academia de Belas-Artes de Lisboa.”

⁵⁵³ LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas...**, p. 288.

⁵⁵⁴ ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862**. Sessão de 28 de Novembro de 1862.

⁵⁵⁵ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Aprovação para se abrirem as galerias de pintura, escultura e gravura aos estudiosos, e ao público**. Datado de 19 de Janeiro de 1863.

⁵⁵⁶ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Aprovação para se abrirem as galerias de pintura, escultura e gravura aos estudiosos, e ao público**. Datado de 19 de Janeiro de 1863.

⁵⁵⁷ ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 15 de Outubro de 1863.

⁵⁵⁸ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido de comparecência de fotógrafo do Conselho Ultramarino**. Datado de 28 de Dezembro de 1863.

Também na mesma altura se pôs fim, a um precedente pouco usual que consistia em utilizar a sala de exposição para se ministrar o desenho de ornato às classes fabris.⁵⁵⁹ Simultaneamente, procedeu-se ao restauro de diversas pinturas com o produto da venda em hasta pública de quadros deteriorados e de outros objectos sem valor artístico particular.⁵⁶⁰ No espaço de dois anos, esta tarefa dirigida pelo director honorário, Silva Oeirense, e na qual se ocupavam três artistas agregados, consubstanciou-se no restauro de 21 pinturas.

Por outro lado, a mudança nas regras de pensionato permitiu que se passassem a incorporar obras procedentes de estudos desenvolvidos no estrangeiro, tornando este expediente num dos sustentáculos do fundo de arte contemporânea. A introdução deste normativo não abrangia antigos pensionados e, talvez por isso, as provas dos pintores Miguel Ângelo Lupi e Marciano Henriques da Silva ingressaram na colecção da Academia sob a forma de doações. O primeiro terá legado o quadro representando *D. João de Portugal* (1863), bem como uma cópia de uma obra de Andrea del Sarto representando *Santa Maria Madalena*, ao passo que Marciano Henriques da Silva depositou somente uma pintura que representava *O Cardeal D. Henrique recebendo a notícia da morte de S. Sebastião em África* (1861).⁵⁶¹ Nesse momento, também, Alfredo de Andrade viria a depositar duas paisagens, fruto da sua própria maturação no país transalpino, no que terá marcado o início de uma frutuosa colaboração com o marquês de Sousa Holstein, e que se repercutiria na oferta de outras pinturas a partir de então. Também em Dezembro de 1863 se incorporou um retrato do poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage doado pelo pintor Máximo Paulino dos Reis.⁵⁶² Esta oferta não deixa de evocar uma ligação simbólica entre a reforma promovida pelo marquês de Sousa Holstein na Academia de Belas-Artes de Lisboa e a refundação da Academia de Portugal em Roma já que, uma das últimas acções do mentor desta última instituição, o

⁵⁵⁹ Numa carta do Arquitecto José da Costa Sequeira, datada de 30 de Dezembro de 1863, que Silvestre Ribeiro transcreveu, refere-se que: “E a aula de desenho de ornato, também frequentada por grande numero de estudantes, pertencentes às classes fabris, occupara incompetentemente uma das salas destinadas á galeria dos quadros, com grave prejuízo d’estes, e dos estudiosos visitantes, etc. O ex.mo vice inspector tomando na devida consideração estes dois poderosos inconvenientes, tantas representações fez ao governo até que obteve que pela repartição das obras publicas fosse posta á disposição da academia.” (RIBEIRO, José Silvestre – **Historia dos estabelecimentos...**, tomo X, 1882, p. 29.)

⁵⁶⁰ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Acade-/mia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 2 V.^a.

⁵⁶¹ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Acade-/mia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 1 V.^o, 2.

⁵⁶² MNAA – SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 17, extracto 1: **Registo das ofertas, legados, depositos e incorporações, de objectos de arte**. Nota de 23 de Dezembro de 1863.

avô do então vice-inspector, consistiu justamente em levar Paulino dos Reis para a cidade eterna.

A partir daqui, a ampliação desta colecção dependeu, em grande medida, de doações, que para serem devidamente potenciadas, obrigavam a melhorar as condições de acolhimento da instituição, já que ninguém estaria disposto a confiar ou doar obras de arte a uma instituição que, notoriamente, não tinha condições para as acolher, quanto mais exibir.⁵⁶³ Para esse efeito, fizeram-se extensas melhorias no espaço expositivo, ampliando-o para cinco salas, estando uma delas consagradas ao rei D. Fernando II, o principal mecenas da instituição neste período.⁵⁶⁴ De facto, a doação do rei consorte, num total de 65000\$00 réis entre 1864 e 1867, permitiu a existência de uma verba para a aquisição de obras. Este exemplo terá igualmente animado o conde de Carvalhido a depositar duas pinturas em 1865, verificando-se que, até ao final do século XIX, este protector das artes acabaria mesmo por legar a maior parte da sua colecção pessoal ao museu. No ano seguinte, em 1866, seria novamente arrematado um novo conjunto de pinturas no leilão promovido pela Academia das Ciências a parte do espólio do Instituto Maynense, bem como outras procedentes do espólio do comendador Jorge Hussom da Câmara.⁵⁶⁵

Em Julho de 1866, Marcelo Ferreira de Lima seria nomeado guarda da galeria de pintura⁵⁶⁶ e, pouco depois, o professor Miguel Ângelo Lupi iniciou a disposição das pinturas na galeria, tarefa que estaria concluída em Dezembro.⁵⁶⁷ Nesse momento, aproveitando que o Vice-Inspector fora incumbido de organização da representação portuguesa na secção de belas-artes da Exposição Universal de 1867, recordou-se ao director da Casa da Moeda que a Academia era, desde 1863, o legítimo depositário dos objectos de prata e ouro procedentes das extintas ordens religiosas.⁵⁶⁸

⁵⁶³ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 11 V.º.

⁵⁶⁴ **Catalogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura: existentes na Academia de Bellas Artes de Lisboa**. 1.ª ed. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1868, p. 14.

⁵⁶⁵ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Officio comunicando proposta para que os quadros pertencentes ao Instituto Maynense, fossem adquiridos para a Academia de Belas-Artes de Lisboa**. Datado de 22 de Maio de 1866.

⁵⁶⁶ ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 1 de Agosto de 1866.

⁵⁶⁷ Depois de três meses de trabalho. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Real Academia de Bellas Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 5 de Dezembro de 1866.)

⁵⁶⁸ O offício que autorizava a Academia a receber os referidos objectos data de 23 de Outubro de 1863; contudo, a sua entrega foi adiada até que se concluíssem as obras de adaptação ao espaço que os deveria

No rescaldo deste evento, Holstein informa o Ministro das Obras Públicas que já se haviam constituído algumas colecções de artes aplicadas às indústrias, que, devidamente catalogadas, poderiam ser expostas ao público.⁵⁶⁹ Aprovado o pedido, este núcleo de objectos daria origem ao gabinete de arte ornamental que foi inaugurado em simultâneo com a galeria de pintura, tendo as delongas na inauguração sido justificadas com a necessidade de se fotografar a colecção e executar um novo catálogo.⁵⁷⁰

Ainda no seguimento do sucesso alcançado nesta exposição universal, o Vice-Inspector vem sugerir que os 600\$000 réis que lhe foram concedidos para visitar o certame servissem para subsidiar três conservadores que urgia enviar a França e Inglaterra, para ali se instruírem nas suas especialidades.⁵⁷¹ A premência em admitir-se pelo menos dois conservadores de arte já vinha sendo expressa desde 1864⁵⁷², mas a falta de funcionários poderá ter determinado a recurso a voluntários não remunerados ou até a funcionários procedentes de outras repartições. A falta de disponibilidade da classe docente para se ocupar destas tarefas poderá ter obrigado à utilização de colaboradores externos e, por isso mesmo, não deixa de ser estranho verificar que o pintor Marciano Henriques da Silva fosse nomeado director da galeria privada de D. Luís em 1867, no preciso momento em que a colecção da Academia mais carecia de um conservador.⁵⁷³ Deste modo, o primeiro técnico de conservação a ser admitido na Academia de Belas-Artes de Lisboa, foi Alfredo da Costa Camarate, que em Maio de 1868 já se ocupava da colecção de desenhos e gravuras.⁵⁷⁴ Em simultâneo, o filho do presidente da Associação de Architectos Civis e Arqueólogos Portuguezes, Ernesto Possidónio da Silva, foi

acolher. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido de entrega dos objectos artísticos de ouro e prata depositados na Casa da Moeda**. Datado de 19 de Dezembro de 1866.)

⁵⁶⁹ A sessão da Academia de 13 de Março de 1867 refere que já estavam em curso diligências para o estabelecimento daquele museu. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**.)

⁵⁷⁰ ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Real Academia de Belas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 22 de Agosto de 1868.

⁵⁷¹ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido para se subsidiar em França e Inglaterra três conservadores de Arte**. Datado de 22 de Outubro de 1867.

⁵⁷² MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Acade-/mia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 3 V.º.

⁵⁷³ XAVIER, Hugo – **Galeria de Pintura do Real Paço da Ajuda**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013, p. 62.

⁵⁷⁴ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Nomeação de Alfredo da Costa Camarate para conservador da colecção de desenhos e gravuras**. Datada de 5 de Maio de 1868; LÜSCHER, Pedro de Castro – **Alfredo Camarate: República, Civilização e Património – As crónicas jornalísticas de uma Belo Horizonte em Construção**. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. ANPUH. São Paulo, julho 2011.

nomeado conservador interino e sem vencimento de Pinturas e Antiguidades.⁵⁷⁵ Posteriormente, em Abril de 1869, já Domingos Maria Gonçalves ocupava o cargo de conservador da secção de Arte Ornamental, tendo nessa data sido enviado em missão exploratória à Beira Baixa.⁵⁷⁶

Assim, as especialidades para as quais se destacaram conservadores eram, respectivamente, Desenhos e Gravuras, Pinturas e Antiguidades e, finalmente, Arte Ornamental. De fora da equação ficou a escultura, que dificilmente poderia autonomizar-se da secção de arte ornamental quando eram escassas as obras de mármore, predominando, sobretudo, obras de formatos ambíguos como a terracota, a majólica, a imaginária, e o gesso. Sobre este assunto, importa salientar que a secção de arte ornamental se iniciou em 1862 com uma aposta muito clara em reproduções artísticas solicitando-se “uma collecção completa de modelos de / ornato, que possa servir para estudo dos / alumnos, e ser ao mesmo tempo patente / ás pessoas que queiram estudar aquelle ra-/mo de bellas artes”.⁵⁷⁷ A partir de então, a expansão deste segmento esteve sempre articulada com as aulas de desenho, verificando-se, porém, que a utilidade certo tipo de reproduções apenas se cumpria integralmente dentro do museu, como, por exemplo, as 69 galvanoplastias adquiridas em 1875 por intermédio da firma Henry Bournay & C., ao Museum für Kunst und Industrie de Viena.⁵⁷⁸

Seguindo esta dispersão de interesses, também a partir de 1862 a biblioteca da Academia se estabeleceu como uma referência nacional expandindo o seu interesse nas vertentes artística, arqueológica e industrial, ampliando o seu horário de funcionamento para abrir à noite e passando a admitir a entrada ao público em geral. Aqui seria aplicada a primeira subvenção do rei D. Fernando II, que serviria para a aquisição de

⁵⁷⁵ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Nomeação de Ernesto Possidónio da Silva para conservador de pinturas, e da colecção de antiguidades.** Datada de 5 de Maio de 1868.

⁵⁷⁶ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Domingos Maria Gonçalves, conservador da secção de arte ornamental, é encarregado de uma missão artística na província da Beira.** Datada de Em 30 de Abril de 1869.

⁵⁷⁷ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Pedido de esclarecimentos sobre a colecção de reproduções de gesso que se procura executar.** Datado de 13 de Novembro de 1862.

⁵⁷⁸ MNAA – SD (ABAL) 1 / 9 / doc. 12 [“Documentos / dos / contractos feitos / pelo falecido / Vice inspector / Marques de Sousa / Holstein.”], extracto 2: **Officio que discute os termos de aquisição para 69 galvanoplastias.** Datado de 5 de Abril de 1875; SD (ABAL) 1 / 5 / doc. 17: **Relação das galvanoplastias encomendadas ao Real-Imperial Museu de Arte e Industria de Viena.** Datada de 4 de Janeiro de 1875.

mais de 2000 volumes.⁵⁷⁹ Um outro sector que conheceu importantes acrescentos dentro da biblioteca, foi o de manuscritos originais de artistas portugueses como o *Tratado de Pintura e Architectura*, de Cirilo Volkmar Machado, comprado em Março de 1868 à viúva do pintor Silva Oeirense.⁵⁸⁰ Também no dia 10 de Setembro de 1870, e não em 1872 como já tem sido escrito,⁵⁸¹ foi recebida a *Descrição Analytica da execução da Real Estatua Equestre do Senhor Rei Fidelissimo D. José I.*⁵⁸² Esta oferta, feita por Perpétua de Castro e Sousa, e intermediada por Francisco de Assis Rodrigues, vem, mais uma vez, reforçar a ligação afectiva do então director-geral da Academia de Belas-Artes de Lisboa a Machado de Castro, confirmando igualmente a importância que as doações teriam na afirmação de uma colecção permanente de escultura. Verifica-se, aliás, que no seguimento desta oferta, o mesmo Assis Rodrigues viria depositar um conjunto de desenhos no seguinte mês de Outubro.⁵⁸³

Outro género que conheceria um grande crescimento dentro da biblioteca foi a colecção de fotografias, sobre a qual, anteriormente, apenas nos surgem registos de aquisição de alguns exemplares destinados ao ensino paisagista e arquitectónico. Nelas integravam-se quatro provas compradas em Junho de 1860 que representavam “o ponto de vista da Graça, Castello, Torre de S. Roque tirado da quinta dos oleados no sítio d’Entre muros.”⁵⁸⁴ No seguinte mês de Agosto esta colecção seria ampliada com mais 62 exemplares representando vistas dos edifícios e monumentos mais notáveis do país. Insatisfeito com esta colectânea, o Vice-Inspector solicitou posteriormente, por ocasião da Exposição Universal de Paris em 1867, que o ministro de Estado de Negócios das Obras Públicas, autorizasse uma campanha fotográfica a vários monumentos nacionais.

⁵⁷⁹ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 9 V.º, 10.

⁵⁸⁰ ANBA – **Livro de Actas da Academia de Bellas Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 19 de Agosto de 1868.

⁵⁸¹ No posfácio a uma edição fac-similada pela Academia de Belas-Artes em 1975, José Augusto França menciona 1872 como ano da doação, seguindo uma anotação escrita pelo bibliotecário Garcez Teixeira. CASTRO, Joaquim Machado de – **Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I.** FRANÇA, José-Augusto (posfácio). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975 [edição fac-símile da edição de 1810], p. 337, nota 1.

⁵⁸² Em simultâneas terão sido doadas duas chapas gravadas em Madrid, e o desenho do relevo do pedestal da mesma estátua equestre. (ANBA – 2-A-SEC.091, Livro de Correspondência. 1870-1877: **Carta de Agradecimento a Perpétua de Castro e Sousa**. Datada de 16 de Setembro 1870.)

⁵⁸³ MNAA – SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 17, extracto 1: **Registo das ofertas, legados, depositos e incorporações, de objectos de arte**. Nota de 28 de Outubro de 1870.

⁵⁸⁴ ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1855-1863**. Rubrica de 11 de Junho de 1860.

Os fotógrafos Diogo Francem Wesser(?)⁵⁸⁵ e João Vítor Pereira Guimarães foram então incumbidos de calcorrear diversas localidades designadamente Évora, Alcácer do Sal, Setúbal, Lamego, Caminha, Braga, Coimbra, Alcobaça, Paço de Sousa e Tomar.⁵⁸⁶

Ainda dentro do mesmo registo, saliente-se a doação em 1868, de diversas provas pelo fotógrafo Carlos Relvas,⁵⁸⁷ bem como outros clichés da Grande Ópera de Paris, remetidos de França pelo arquitecto Charles Garnier.⁵⁸⁸ Esta última oferta terá sido favorecida pelo estreitamente institucional entre artistas associados ao Institut de France, resultando daqui a doação de diversos objectos artísticos, entre os quais algumas fotografias de gravuras e pinturas de Jean-Auguste Dominique Ingres enviadas pelo também pintor Prosper Lasserre (1832-1900).⁵⁸⁹

No que respeita à escultura, os primeiros esforços em ver este género representado na colecção de fotografia remontam a 1861, quando se adquiriu uma colecção de 34 exemplares executada por Wenceslau Cifka a partir dos modelos de gesso de Mafra.⁵⁹⁰ Posteriormente, em 1876, solicitou-se a intervenção do Ministro dos Negócios Estrangeiros para se obter uma licença especial que autorizasse a reprodução

⁵⁸⁵ Diogo Francem Wesser (?) ficou incumbido de fotografar os seguintes itens: “Em Camina a Igreja Matriz, em Lamego a Igreja de Almocave, Os Castelos: de Penedono, Nomão, Ferreira, Lanhoso, Trancoso, Leiria, Almoral. Em Paço de Sousa a frontaria do Mosteiro, a sepultura d’Egas Moniz na Igreja do Salvador, em Braga a Capela do Deão, vários fragmentos antigos, a Fonte Céltica. Em Coimbra: Da Sé Velha a frontaria interior e a Capela Mór, em Sta. Cruz o Túmulo de D. Afonso Henriques e o dito de D. Sancho I, e a Frontaria da Casa de Maria Paes. No Porto a Frontaria da Igreja de Cedofeita, em Alcobaça os Túmulos de D. Pedro e de D. Inês de Castro, na Batalha os Túmulos de D. João I e do Infante D. Henrique, em Tomar o Castelo, a Frontaria e porta lateral da Igreja.” (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Relação dos monumentos e mais objectos que vai encarregar de fotografar o Sr. Diogo Francem Wesser (?)**. Datada de 22 de Dezembro de 1866.

⁵⁸⁶ João Vítor Pereira Guimarães terá tomado as seguintes fotografias: “Em Évora: A frontaria e alguns detalhes no interior da Sé, o Templo de Diana, duas ou três portas da Igreja de Lóios, a casa de Garcia de Rezende, a frontaria e detalhes da Igreja de S. Francisco, o Aqueducto proximo à dita Igreja, a Capela de S. Brás, a Esquina da rua do Raimundo, Três braços de cantaria dos antigos Passos Reais de D. Dinis, a Porta do Palácio do Rei D. Manuel, a Porta da Igreja do Carmo. Na mesma cidade no Palácio Archiepiscopal e na Biblioteca um Cálice de ouro e báculo da Sé, uma Custódia do século XVI, um pano de docel carmesim, que se dizia ser dos Templários, o quadro de Josefa de Obidos, representando um Cordeirinho, o retrato de João das Regras, o quadro da Coroação da Virgem no Paço archiepiscopal. Em Alcácer do Sal a Igreja e Castelo de Palmella, em Setúbal a Igreja de Jesus, o Castelo dos Filipes, e o de Olhão, e mais alguns outros monumentos.” (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **“Relação dos monumentos e mais / objectos que vae encarregar de photogra-phar o Sr. João Victor Pereira Guimarães”**. Datada de 22 de Dezembro de 1866.)

⁵⁸⁷ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Carta de agradecimento a Carlos Relvas pela oferta de uma série de vistas fotográficas de alguns monumentos Nacionais**. Datada de 14 de Outubro de 1868.

⁵⁸⁸ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Carta de agradecimento a Charles Garnier pela oferta de fotografias tomadas da Grande Ópera de Paris**. Datada de 9 de Outubro de 1868.

⁵⁸⁹ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Carta de Agradecimento a Prosper Lasserre pela oferta de fotografias**. Datada de 1 de Outubro de 1868.

⁵⁹⁰ LISBOA, Maria Helena – *As Academias e Escolas...*, p. 33.

fotográfica da baixela Wellington e cedesse os direitos de autor para a publicação de livro que o marquês de Sousa Holstein nesse momento preparava.⁵⁹¹ Este conjunto não deixa igualmente de evocar as raízes históricas da produção de escultura no país, dado que a baixela Wellington terá ocupado muitos dos funcionários afectos ao Laboratório de Escultura entre 1812 e 1816.⁵⁹²

Fora deste enquadramento, já desde 1864 o pintor Marciano Henriques da Silva dava conta do estado de atraso da aula de desenho elementar, referindo a necessidade de se substituir as más estampas de Julien por fotografias ampliadas das melhores estátuas.⁵⁹³ Passados dois anos, em 1866, daria entrada, por doação do South Kensington Museum, de um álbum de escultura italiana na Idade Média.⁵⁹⁴ Por sua vez, ainda antes de 1869, conseguir-se-ia, por intervenção do conde do Lavradio, cônsul de Portugal em Londres, a oferta de uma colecção completa de fotografias em ponto grande de todas as esculturas da antiga Grécia e Roma que existiam no Museu Britânico.⁵⁹⁵ Em 1873, seriam adicionalmente depositadas duas colecções que facilmente poderão ser vistas como uma oferta conjunta, atendendo a que escultor José Joaquim Teixeira Lopes e o ornamentalista António Almeida da Costa formaram uma parceria para criarem a Fábrica de Cerâmica das Devesas.⁵⁹⁶

⁵⁹¹ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido para a reprodução e cedência de direitos de autor da baixela de Wellington**. Datado de 3 de Junho de 1876.

⁵⁹² DELAFORCE, Angela, YORKE, James – **Portugal's silver service: A Victory Gift to the Duque of Wellington**. Londres: Victoria and Albert, 1992, p. 58; FARIA, Miguel Figueira - **Machado de Castro (1731-1822): Estudos**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 38.

⁵⁹³ ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 30 de Janeiro de 1864.

⁵⁹⁴ MNAA – SD (ABAL) 1 / 2 / doc. 5, extracto 1: **“Relação dos Objectos recebidos do Museu de South Kensin-gton”**. Datado de 12 de Junho de 1866.

⁵⁹⁵ Esta colecção foi doada por Antonio Panizzi, entre 1862 e 1869. (RIBEIRO, José Silvestre – **Historia dos estabelecimentos scientificos...**, vol. X, p. 27.)

⁵⁹⁶ “O escultor Jose Joaquim Teixeira Lopes deixou em depósito duas colleções de vinte exemplares de photographias de estatuas / de que é auctor proprietario as quaes representam: a Caridade, a Industria, a Europa, a / America, o Tejo, a Gratidão, uma Nayade / o Douro, a Africa, a Amisade, a Bondade, / a Esperança, o Estio, a União faz a força, a / Asia, a Fé, a Primavera, o Inverno, o Outono, / e o Pae Cabinda.” (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Afixação em Diário do Governo do depósito de fotografias de José Joaquim Teixeira Lopes**. Datado de 9 de Abril de 1873). “António Almeida da Costa residente no Porto depositou / nesta data as seguintes photographias represen-tando esculturas a saber: o Marquez de Pombal, / [fl.b.] Vasco da Gama, Garrett, Castilho, Galgos, a Esculptura, / Mendigos, Amphitrites, Andromada, Venus, / Minerva, Portugal, Brazil, o Commercio, as / Artes, a Agricultura, Talhas, o mez de Março, / o mez d’Abril, a Primavera, o Estio, o Outomno, / o Inverno, Varinos d’ambos os sexos, o Minhotos idem, / Gallegos idem, Lavradores idem, saloios idem, Sal-teadores, e o Filho prodigo.” (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Afixação em Diário do Governo do depósito de fotografias de António Almeida da Costa**. Datado de 9 de Setembro de 1873.)

O desenvolvimento das colecções de objectos artísticos evoluiria para uma progressiva diversificação de formatos e géneros abarcando agora a pintura, escultura, gravura, desenho, mas também a azulejaria e o mobiliário, entre outros. Contudo, só depois de se ter ordenado um projecto de reforma das instituições artísticas, em 1875, se terão tomado medidas efectivas para transferir para uma morada permanente as colecções que se haviam reunido. A aquisição compulsiva de objectos artísticos a partir de 1876 com destino a um museu nacional parece ser certificada pela existência de uma aprovação superior concedida no início de Dezembro de 1875 pelo presidente do Conselho de Ministros, Fontes Pereira de Melo, e pelo ministro do Reino, António Rodrigues Sampaio.⁵⁹⁷ Esta permissão justificaria o desdobramento de contactos e iniciativas tomadas a partir de então, a requisição de armários expositores⁵⁹⁸ e a compra de objectos artísticos a crédito. Nessa ocasião, ordenaram-se adicionalmente novas prospecções de objectos artísticos em território nacional, como aquela que, em Março de 1876, levou Augusto Filipe Simões a percorrer Alcácer do Sal, Setúbal e Montemor-o-Novo.⁵⁹⁹ Porque esta missão fora feita ao serviço de um Museu Nacional de Belas-Artes, solicitou-se que as suas expensas fossem pagas não pelos cofres da Academia mas, sim pelo Ministério das Obras Públicas.

O núcleo de arqueologia até então existente procedia, na sua maioria, do espólio depositado pela Sociedade Arqueológica Lusitana em Fevereiro de 1868,⁶⁰⁰ ao qual se acrescia um fragmento de um mosaico depositado pouco antes, em 1867, pelo advogado setubalense João Carlos de Almeida Carvalho, mas que igualmente procedia das escavações de Cetóbriga.⁶⁰¹ Não tendo este conjunto qualquer importância particular, verifica-se que só depois da publicação do relatório da comissão para a mencionada reforma das instituições artísticas, em 1876, se desenvolveram algumas iniciativas

⁵⁹⁷ Esta informação foi recolhida de um depoimento feito por um dos credores das dívidas contraídas para a aquisição de diversos objectos para o Museu Nacional que nesse momento se preparava. (MNAA – SD (ABAL) 1 / 9 / doc. 19. extracto 5: **Declaração de bens adquiridos a Luís Maria da Costa para o Museu Nacional**. Datada de 14 de Janeiro de 1881, fl. 1 V.º.)

⁵⁹⁸ Em 1876 oficiou-se um pedido ao director geral dos Telégrafos, requisitando armários envidraçados com destino aos Museus que naquele momento se organizavam. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido de cedência de armários envidraçados ao director geral de Telégrafos**. Datado de 29 de Janeiro de 1876.)

⁵⁹⁹ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Nota dos gastos incorridos por Augusto Simões ao serviço do Museu Nacional de Bellas-Artes**. Datada de 20 de Março de 1876.

⁶⁰⁰ Esta instituição criada em 1849 viu seu espólio depositada na Academia em 1868. (MNAA – SD (ABAL) 1 / 3 / doc. 5, extracto 2: **“Relação de varios objectos ou antigualhas, pertencentes á Sociedade Archeologia Lusitana”**. Datada de 21 de Fevereiro de 1868.)

⁶⁰¹ ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 23 de Dezembro de 1867.

destinadas a ampliar esta secção. Endereçou-se então um pedido à companhia do gás para que fossem resgatados quaisquer objectos de valor patrimonial encontrados no decurso dos seus trabalhos de encanamento.⁶⁰² No mesmo sentido, enviaram-se diversas representações a administradores regionais e responsáveis por museus para que noticiassem a existência de objectos de interesse que fossem encontrados. O próprio Holstein daria conta, ao folhear um jornal em Dezembro de 1875, que havia sido encontrada uma lápide procedente de Ouguela no conselho de Campo Maior, tendo prontamente diligenciado a sua incorporação.⁶⁰³

Não obstante, a iniciativa mais consequente que neste domínio se havia de tomar foi apresentada numa reunião com o presidente do Conselho de Ministros, Fontes Pereira de Melo, onde, entre outras coisas, se manifestava a intenção de aumentar a colecção de epigrafia e de escultura, fazendo transportar objectos existentes nas províncias. Nessa ocasião, solicitou-se adicionalmente uma subvenção para uma campanha exploratória no Algarve a dois antigos cemitérios, um celta e outro romano, propondo-se para essa tarefa o arqueólogo Estácio da Veiga.⁶⁰⁴ A aceitação desta proposta veio a estabelecer um marco na arqueologia do país, já que, no ano seguinte, terão sido postas a descoberto as ruínas romanas de Milreu. Os artefactos recolhidos aqui e noutros locais da mesma região originaram o “Museu Archeologico do Algarve” aberto em 1880 e encerrado passados 10 meses,⁶⁰⁵ por intervenção do conde Almedina, o novo vice-inspector da Academia de Belas-Artes de Lisboa, que contra esta iniciativa conspirara desde o início.⁶⁰⁶ Contrariando os desejos de Estácio da Veia, este espólio acabaria arrecadado na referida Academia, vindo depois a originar o Museu Etnográfico Português, fundado por Leite de Vasconcelos em 1893 e que mais tarde daria origem ao Museu Nacional de Arqueologia.⁶⁰⁷

⁶⁰² AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido para que sejam arrecadados todos os objectos antigos encontrados no decurso do trabalho de encanamento.** Datado de 20 Setembro de 1876.

⁶⁰³ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido para que o administrador do Concelho de Campo Maior enviasse para a Academia uma lápide encontrada em Ouguela.** Datado de 27 de Dezembro de 1875.

⁶⁰⁴ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **“Notas apresentadas ao Ex.mo Presidente do Con-/selho de Ministros”.** Datado de 2 de Agosto de 1876.

⁶⁰⁵ VEIGA, Sebastião Philippes Estácio da – **Memoria das antiguidades de Mértola observadas em 1877.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1880, p. 2-6.

⁶⁰⁶ VEIGA, Sebastião Philippes Estácio da – **Antiguidades Monumentaes do Algarve: Tempos Prehistoricos.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1886-1891, vol. II, p. 358.

⁶⁰⁷ SANTOS, Maria Luísa Estácio Veiga Afonso dos – **Arqueologia Romana do Algarve.** Lisboa: Associação de Arqueólogos Portugueses, 1971, vol. I, p. 53-54.

Antes disto, os planos de Holstein sofreriam um forte revés com a crise bancária de 1876, que não só veio condicionar o plano de aquisições, mas cancelou também a transferência das colecções para o Palácio e Quinta de Santa Marta.⁶⁰⁸ Este contratempo não impediu o vice-inspector de continuar a comprar mais objectos de arte, escusando-se para isso numa autorização concedida pelo presidente do Concelho de Ministros. Com o seu falecimento, em 1878, estabeleceu-se uma comissão de inquérito que lhe imputaria toda a responsabilidade pelas dívidas acumuladas na perseguição de um projecto que não se chegara a consubstanciar. Todavia, a sua marca indelével terá persistido na Exposição Ornamental Portuguesa e Espanhola inaugurada no Museu de South Kensington em 1881, e que depois seria transferido para Portugal no ano seguinte, dando finalmente origem ao tão aclamado Museu de Belas-Artes e Arqueologia, fundado em 1884.

⁶⁰⁸ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: “**Projecto de escriptura de arrendamento do / palacio e quinta de Santa Martha**”. Datado de 2 de Agosto de 1876.

5. As campanhas de moldagens de monumentos nacionais

Os méritos reconhecidos ao formador italiano contratado em 1859 poderiam, à partida, augurar uma certa abundância de modelos de estátua; porém, ainda que o seu talento fosse inicialmente direccionado para a reprodução de escultura clássica, bem cedo se tornou evidente que a tarefa mais relevante que Ponciano Pieri viria a desempenhar eram as campanhas de moldagens de monumentos nacionais. Antes disto, o único registo que nos chega de que semelhante empreendimento tivesse tomado lugar em Portugal, é devido a um estrangeiro: reporta-se que em 1824 o barão Taylor havia tirado modelos de gesso das colunas do Mosteiro dos Jerónimos.⁶⁰⁹

Recém-chegado ao cargo de vice-inspector, em 1862, Sousa Holstein terá notado a premência em se adquirirem modelos de ornato para a instrução dos alunos e para ser patente às pessoas que quisessem estudar esse ramo das Belas-Artes num museu.⁶¹⁰ Esta matriz ter-se-á mantido em todas as campanhas de moldagens pelo espaço de cem anos, verificando-se que, ao longo deste tempo, existiu sempre uma ligação à Escola de Belas-Artes de Lisboa, pela intervenção do seu formador, os seus directores ou altos dignitários. Julgamos que esta particularidade ajuda a explicar o desenvolvimento desta tendência colecionística num país que teve sempre meios muito limitados para investir nestas realizações.

A autorização para se iniciarem as campanhas de moldagens de monumentos nacionais terá sido concedida pelo governo em Fevereiro de 1863, tendo sido disponibilizada uma subvenção de 200\$000 réis para costear as despesas que lhe estavam associadas.⁶¹¹ A ligação inicial do desenho de ornato à Aula de Paisagem e Produtos Naturais poderá justificar que apenas os professores que se haviam especializado neste género viessem a formar parte na comissão incumbida de estudar a

⁶⁰⁹ FRANÇA, José-Augusto – **A arte em Portugal no século XIX**. 3.ª ed. Lisboa: Bertrand, 1990, vol. I, p. 383.

⁶¹⁰ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Pedido de esclarecimentos sobre a colecção de reproduções de gesso que se procura executar**. Datado de 13 de Novembro de 1862.

⁶¹¹ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: **“Relatório acerca do estado d’Acade-/mia Real das Bellas-Artes”**. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 5.

aplicação desta medida nomeadamente os pintores Tomás da Anunciação e Cristino da Silva⁶¹² e o escultor Vítor Bastos.⁶¹³

A proximidade geográfica e relevância histórica do Mosteiro de Belém, tornou este monumento na opção mais natural para se iniciar a reprodução de trechos ornamentais tendo-se, para esse efeito, solicitado a competente autorização ao provedor da Casa Pia no dia 11 de Fevereiro de 1863.⁶¹⁴ A autorização chegaria dois dias depois mas na semana seguinte, o mesmo Holstein inquiriu o encarregado das obras de restauro do Mosteiro da Batalha sobre a possibilidade de também ali se executar uma campanha de reproduções. Na carta enviada ao arquitecto Lucas José dos Santos Pereira são lembradas uma série de dificuldades que naturalmente condicionavam a aplicação da medida:

1.º - Se tem á sua disposição um / formador habil a quem possa commetter o encar-go de tirar as formas como d'ornato que existem / nesse convento. – 2º - Qual seria aproximada-/mente o custo desta collecção, isto é, se será mister pagar em separado ao formador, de que modo se deverá / fazer este pagamento, se necessario comprar gesso pó(?). / 3º Qual podia ser a despesa do transpôrte das for-/mas desde o sitio da Batalha até Lisboa. Quanto á / escolha recommendo tão sómente a V. S.^a que tenha / em vista formar uma collecção que possa dar edéa ca-/bal de varios estylos adoptados pelos differentes archite-/ctos e escultores d'aquelle notavel monumento.⁶¹⁵

Quando, na sessão de 3 de Março de 1863, se comunica que a autorização da Casa Pia já havia chegado, Vítor Bastos lembra o interesse em “tam-/bem mandar fôrmar muitos e mui excell deta-/lhes de architectura e ornamentação, exis-/tentes nos

⁶¹² Foram os três professores que ficaram incumbidos de se deslocar ao Mosteiro de Belém para seleccionar os trechos a reproduzir. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 9 de Novembro de 1863.)

⁶¹³ A inclusão de Vítor Bastos nesta comissão será porventura justificável com a vasta experiência adquirida no decurso da regência da disciplina de desenho na Universidade de Coimbra cujo currículo era maioritariamente composto por uma matéria afim ao desenho ornamental. (vd. DUARTE, Eduardo – **Vítor Bastos**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 86-92.) Refira-se que a gestão do acervo de modelos de gesso terá estado sempre a cargo dos professores proprietários da Aula de Escultura, explicando-se assim que todas as listagens manuscritas que enunciam aquisições tenham sido assinadas por escultores.

⁶¹⁴ O pedido terá sido enviado à Casa Pia no dia 11, tendo-se recebido a aprovação no dia 13 de Fevereiro de 1863. (AHFBAUL – Caixa 14, maço “Dossier Casa Pia”: **Participação que o pedido de reprodução de trechos ornamentais do Mosteiro dos Jerónimos fora aprovado**. Datado de 13 de Fevereiro de 1863.)

⁶¹⁵ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Officio enviado ao arquitecto Lucas Pereira para saber se no Mosteiro da Batalha existia algum formador**. Datado de 21 de Fevereiro de 1863.

edifícios de Thomar, e da Bata-/Iha.”⁶¹⁶ Nesse momento se havia de lembrar que esta acção estaria sempre subordinada à existência de verba, o que não veio a acontecer. Só oito meses depois se ordenou finalmente aos três artistas que compunham a comissão para se deslocarem a Belém, podendo a demora estar relacionada com outros trabalhos que neste período ocuparam o formador, como a reprodução de um conjunto de folhas do natural,⁶¹⁷ ou outros ornamentos em ferro fundido que existiam no Instituto Industrial de Lisboa.⁶¹⁸ Assim, a primeira peritagem só terá ocorrido no dia 11 de Novembro de 1863⁶¹⁹ e, posteriormente, Ponciano Pieri ainda alegaria que este serviço era extraordinário, reclamando uma gratificação adicional.⁶²⁰ Decidiu-se que primeiro seria necessário examinar uma primeira prova e que só depois se resolveria sobre esta matéria, o que veio a ocorrer na sessão de 23 de Dezembro de 1863.⁶²¹ Não se sabe exactamente quanto tempo terá levado esta tarefa a concluir-se mas certamente que não se terá estendido para lá dos primeiros meses de 1864. O número exacto de modelos reproduzidos nesta campanha consta numa relação de modelos executada pelo escultor Assis Rodrigues em 1866, na qual se dá conta de terem sido incorporados 38 elementos extraídos do portal, claustro e coro-alto do Mosteiro de Santa Maria de Belém.⁶²² Uma das obras que neste elenco se salientam é um retrato esculpido, representando um dos arquitectos que trabalharam naquela mole e que, como tal, deverá representar Boitaca ou Castilho.⁶²³ É pouco provável que se tivessem arruinado alguns modelos no

⁶¹⁶ ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.** Sessão de 3 de Março de 1863.

⁶¹⁷ LISBOA, Maria Helena – *ibidem*, p. 283; ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.** Datada de 29 de Maio de 1863.

⁶¹⁸ RIBEIRO, José Silvestre – **Historia dos estabelecimentos scientificos...**, tomo X, 1882, p. 28.

⁶¹⁹ Nesta data os três professores foram incumbidos de se deslocar ao Mosteiro de Belém para seleccionar os trechos a reproduzir. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.** Sessão de 9 de Novembro de 1863.)

⁶²⁰ ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.** Sessão de 30 de Novembro de 1863.

⁶²¹ O referido fragmento foi exibido na sessão da Academia do dia 23 de Dezembro mas a proposta seria impugnada, determinando que o seu serviço fosse calculado com base nos trabalhos executados. Foi-lhe então arbitrada a verba de 2\$500 réis pelo modelos já executados; ao “moço” Thiago Alves, que o assistiu, foram igualmente pagos 240 réis diários para o custeamento de despesas de manutenção e deslocação. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.** Sessão de 23 de Dezembro de 1863.)

⁶²² “Ornamentos extrahidos do / côro Prumo e tabellas das ca-/deiras (N.os 7) / Ornamentos extrahi-/dos do claustro e porta da / Egreja / Specimens de columnas, / capiteis misulas (N.os 30) / Retrato do Architecto / da dita Egreja (N.os 1) / [total] N.os 38)”. Esta listagem foi já referida por João Castro Silva (SILVA, João Castro – **O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação.** Lisboa: [s.n.], 2010. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Escultura), apresentado à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. I, p. 324; AHFBAUL – Caixa 18: “**Relação dos modelos em gesso adquiridos pela Academia Real das Belas Artes de Lisboa no ano de 1865-1866**”. Datada de 30 de Novembro de 1866.)

⁶²³ FBAUL, Esc. 263.

momento em que esta lista foi compilada, mas no catálogo de reproduções vendidas pela oficina de moldagens da Academia, que se imprimiu nesse mesmo ano, apenas se disponibilizavam 33 modelos com esta procedência.⁶²⁴ É, porém, nesta última que a descrição das obras é mais concisa, permitindo a identificação dos exemplares que ainda se conservam no acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

No relatório de actividades para o ano 1864, o vice-inspector expressa a determinação em prosseguir com a campanha de moldagens, apelando a uma nova subvenção governamental.⁶²⁵ Não é certo que um novo subsídio tenha chegado, mas a continuação deste empreendimento seria proporcionado pela participação de Portugal na Exposição Universal de 1867, tendo como factor decisivo a delegação no marquês de Sousa Holstein da tarefa de organizar a representação na secção de Belas-Artes. Como notou o vice-inspector, a verba investida em fotografias e moldagens tinha sempre retorno assegurado, porque a contínua produção de múltiplos destes modelos não só assegurava as necessidades internas das aulas, como também permitia a troca de múltiplos de obras procedentes de outros países.⁶²⁶ Este provou ser um juízo particularmente acertado, desde logo porque nesse certame seria celebrado o primeiro pacto internacional para a permuta de moldagens.⁶²⁷

⁶²⁴ “Mosteiro dos Jeronimos (Belem) / Ornamentos em madeira no côro / Prumo ornamentado do lado direito das cadeiras superiores, Tabella ornamentada sobre as costas das ditas, A metade de outra tabela [5x] Ornamentos em pedra no claustro, e na porta da igreja / Parte ornamentada do frizo interior d’um dos arcos do claustro, Florão do mesmo frizo exterior de um dos arcos, Mizula que sustenta dois arcos do claustro, Columna da porta da igreja, Specimen do frizo que circunda a mesma porta, Sobre-nixo da dita porta, Ornamento das umbreiras de uma das portas do claustro que dão entrada para os confessionários, de outra porta Idem [6x], Parte inferior de um pilar do clautro, Tabella ornamentada do mesmo pilar, Parte de uma columna de um dos arcos, Parte do capitel da dita, Parte de outra columna pequena do mesmo arco, Parte do ornamento do dito pilar, Frizo em volta do claustro, Ornamento sobre a umbreira da porta do claustro para a sachristia, Dito em volta dos pilares do mesmo claustro, Dito-idem, Mizula sustentando um apostolo na porta da igreja, Capitel de uma das columnas da dita porta, Dito-idem.” (VASCONCELOS, Joaquim de – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa VI: A oficina de reprodução. Actualidade.** N.º 9 (13 de Jan. de 1880).)

⁶²⁵ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Acade-/mia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 5.

⁶²⁶ Holstein exprime a seguinte sentença: “Devo ainda ponderar que é muito provavel /[fl.a]/ que estes gessos e photographias sejam ven-/didos, ou que sirvam pelo menos para tro-/cas que venham enriquecer as nossas nas-/centes collecções: alem de que a despesa / feita por uma só vez com as provas clichés / nos habilitará a repetirmos para vendas e / trocas os exemplares d’estas reproducções.” (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido ao Ministro e Secretario de Estado dos Negócios de Obras Públicas Comércio e Indústria para que se executem reproduções por gesso e fotografia.** Datado de 22 de Dezembro de 1866.)

⁶²⁷ Segundo nota de Vasconcelos: “Por ocasião da Exposição de Paris de 1867 reuniram-se n’aquela capital, por varias vezes, os présidents d’honneur das commissões internacionais com o fim de resolver a fixação de certas bases fundamentaes da instrucção publica universal e de combinar os meios mais efficaes para realisar, praticamente, a ideia da reciprocidade dos serviços em materia de ensino. No que diz respeito á arte, e em especial ao desenho, foi considerado como o meio mais efficaes: a reprodução

A extensão desta empresa não teve, porventura, o alento desejado por Holstein, mas porque a tarefa deveria estar concluída no final de Janeiro e a autorização oficial só terá sido concedida em Dezembro de 1866, não houve condições para se proceder de outra maneira.⁶²⁸ Verifica-se, aliás, que nem sequer houve tempo para esperar pelas aprovações oficiais que se requeriam do Governador Civil, pelo que Ponciano Pieri munuiu-se com algumas cartas de recomendação, e outras tantas intercessões, que à sua frente corriam para párocos, arcebispos, presidentes de câmara, administradores de concelho, para concluir a tarefa em tempo recorde. Esta corrida contra o tempo condicionou a selecção porque não foi possível dispor de uma comissão que antecipadamente procedesse à peritagem. No plano de intenções gizado pelo escultor Assis Rodrigues pontificavam mais esculturas do que aquelas que acabariam por ser efectivamente moldadas.⁶²⁹ **(Fig. 30)** A diferença poderá, eventualmente, dever-se à colaboração do arquitecto Lucas dos Santos José Pereira, que nesse momento tinha a seu cargo o restauro do Mosteiro da Batalha, e ao qual se havia solicitado o apoio para esta medida.⁶³⁰

Na lista de modelos dada a conhecer por Eduardo Duarte, de entre um total de oito modelos, cinco procedem do Mosteiro da Batalha, e apenas uma mísula da *Capela de D. João I* não terá sido levada à exposição.⁶³¹ Em 13 de Março de 1867, o vice-

dos objectos das artes plásticas e artes industriaes em todos os paizes da Europa, e a permutação gratuita d'esses objectos entre as diferentes nações adherentes.” (VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 153.)

⁶²⁸ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Ordem para que se confie 100\$000 réis ao formador para que este parta sem perca sem demora**. Datada de 7 de Dezembro de 1866.

⁶²⁹ Numa lista assinada por Assis Rodrigues em 7 de Dezembro de 1866, propôs-se a reprodução dos seguintes elementos: “Relação das formas que nesta data man-/dam tirar. Em Alcobaça: Um fragmento expe-/cimen do tumulo de D. Ignez de Castro. Um fragmento d’ornatos da primitiva Igreja / [fl.a]/ Na Batalha: Virgem sobre a porta / lateral direita. Um ornamento na pilastra do Cruseiro. Um fragmento d’ornato da Capella de D. João / I. Em Coimbra: Uma, e podendo ser / duas, estatuas do frontespicio de S. Cruz. Varios fragmentos d’ornato e Architectura / bysantinos na Sé velha. A pia baptismal da Igreja do Salvador.” (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **“Relação das formas que nesta data man-/dam tirar”**. Datada de 7 de Dezembro de 1866; FBAUL, Esc. 745.)

⁶³⁰ O arquitecto Lucas dos Santos José Pereira foi oficiado para cooperar com o formador nesta tarefa no Mosteiro da Batalha. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido a Lucas Pereira para que assista a Ponciano Pieri na campanha de moldagens ao Mosteiro da Batalha**. Datado de 7 de Dezembro de 1868.)

⁶³¹ A lista completa dos elementos moldados nesta campanha consta numa listagem datada de 12 de Março de 1868 e assinada por Vítor Bastos reconhecendo-se nela: do Mosteiro da Batalha: *Imagem de Nossa Senhora da Vitória com o menino nos braços*, a mísula da *Capela de D. João I*, *dois espécimes de pilastras*, uma do *Túmulo do Infante D. João IV* e outra do *Túmulo do Infante D. Fernando*, um ornato e a parte da inscrição gótica existente no *Túmulo de D. João I*. Do Convento de Alcobaça foram expostas a mísula que sustenta uma das pilastras da *Porta Principal da Igreja*. Da Sé Velha de Coimbra um capitel simples e um outro dobrado.” (DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 411;

inspector anunciava que já estavam concluídos os trabalhos de acondicionamento e encaixotamento dos objectos para a exposição.⁶³² O catálogo da secção portuguesa elenca as obras que seriam enviadas: dois modelos da Sé Velha de Coimbra, quatro do Convento da Batalha, nove de Belém, um de Alcobaça, a que se acresceria o Púlpito de Santa Cruz de Coimbra, remetido pela Real Associação de Architectos Civis e Archeólogos Portugueses.⁶³³

O sucesso desta mostra poderá eventualmente medir-se pelos pedidos de aquisição para modelos que ali expostos,⁶³⁴ salientando-se, entre estas, uma oferta para o púlpito da Igreja de Santa Cruz de Coimbra, que por engano chegou à Academia.⁶³⁵ Não se sabe se se chegou a vender um múltiplo desta obra, mas no que respeita ao restante espólio, as directivas eram claras: só deveriam tornar a Portugal as duas pequenas pilastras da Igreja da Batalha pelo que: “sirva[-se] mandar offerecer os gessos que fi-/cam em Pariz a alguns museus que por / ventura os peça[m], sendo muito para desejar, / que em troca nos fossem offerecidas al-/gumas reproducções de esculpturas pos-/suidas pelo museu que ficasse[m] com os nos-/sos gêssos.”⁶³⁶

A ideia de que este empreendimento persistiria posteriormente, por intermédio de acrescentos pontuais, vem-nos da oferta à Associação de Architectos Civis e Archeólogos Portugueses, em 1868, de uma campã flamenga de bronze procedente da

AHFBAUL – Caixa 10, maço 2: **Relação dos modelos em gesso adquiridos pela Academia Real de Bellas Artes de Lisboa, no ano de 1867.** Datada de 12 de Março de 1868.)

⁶³² ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.** Sessão de 13 de Março de 1867.

⁶³³ A lista é composta pelos seguintes elementos: “Ancienne cathédrale de Coimbre: 1- Chapiteau, 2- Double chapiteau; Couvent de Batalha: 3- Image de la Vierge, placée au dessus de la porte latérale de l’église, 4- Support de la chapelle des tombeaux, 5- Fragment d’ornement du tombeau de D. Jean I, 6- Morceau d’un pilastre du tombeau de l’Infant D. Jean H., Couvent de Saint Jérôme de Bellem, 7- Chapiteau d’une colonne du portail de l’église, 8- Morceau d’une autre colonne du meme portail, 9- Morceau de la frise qui entoure le portail, 10- Support des sièges du chœur, 11- Les dos id., 12- La moitié d’un autre, 13- Partie d’une colonne de la porte de l’église, 14- Partie de la frise qui entoure la même porte, 15- Fragment inférieur d’une colonne du cloître, 16- Métope qui soutient un des pilastres du frontispice de l’église.” (**Catalogue spécial de la section portugaise a l’Exposition Universelle de Paris en 1867.** Paris: Librairie Administrative de Paul Dupont, 1867, p. 388-389.)

⁶³⁴ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido de reproduções de monumentos nacionais por Henri Cole.** Datado de 7 de Agosto de 1868.

⁶³⁵ Não é certo que se tenha chegado a vender um múltiplo desta obra, uma vez que ela continuou a figurar nos catálogos do museu do Carmo e até em fotografias tiradas posteriormente a esta data. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.** Sessão de 23 de Maio de 1867.)

⁶³⁶ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido para que sejam permutado os modelos de gesso que acorreram à Exposição Universal de 1867.** Datado de 25 de Outubro de 1867.

Igreja dos Lóios, sobre a qual não existe qualquer registo de execução.⁶³⁷ Desconhece-se se, depois disto, outras obras terão sido reproduzidas neste período, registando-se somente a notícia de que, em 1876, a Associação de Arqueólogos procurou moldar o *Túmulo de Pedro e Inês*.⁶³⁸

Algumas evidências sugerem que também se tenham desenvolvido campanhas de moldagens no norte do país. Com efeito, na primeira Exposição-Bazar de Belas-Artes, organizada em 1881, entre diversas reproduções fotográficas pertencentes ao escultor António Soares dos Reis, encontrar-se-á uma moldagem de gesso do *Túmulo de D. Frei Estêvão Vasques Pimentel*, que existe no Mosteiro de Leça do Balio.⁶³⁹ Num sentido afim, importa referir que, em 1886, o formador conimbricense Francisco António Meira, terá executado um conjunto de moldagens do Convento de Celas, em Coimbra, a mando de Joaquim de Vasconcelos.⁶⁴⁰ A ligação do historiador às Escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Norte leva-nos a deduzir que tenha sido este o destino das reproduções, apesar de não nos ter chegado qualquer registo desta incorporação nos anuários que a instituição publicava.

Conquanto não tenha sido encontrada uma menção explícita ao cessamento da actividade de Ponciano Pieri na Academia de Belas-Artes de Lisboa, a última notícia que nos chega sobre este formador refere, em Junho de 1881, que o seu absentismo era provocado por motivo de doença.⁶⁴¹ Em Novembro de 1881, já Guido Baptista Lippi estava a trabalhar em Coimbra para a Comissão de Arte Ornamental, que nesse momento preparava a Exposição Ornamental Portuguesa e Espanhola.⁶⁴²

⁶³⁷ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Oficio que acompanha a oferta de uma reprodução em gesso de uma das campas de bronze do Convento dos Lóios**. Datado de 3 de Março de 1868.

⁶³⁸ DIAS, Eduardo A. da Rocha – **A Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes desde a sua fundação até 11 de Novembro de 1889**. Lisboa: Typographia da Casa da Moeda e Papel Sellado, 1907, p. 19.

⁶³⁹ CENTRO ARTISTICO PORTUENSE – **Catalogo da primeira Exposição-Bazar de Bellas Artes promovida pelo centro artístico Portuense no Palacio de Crystal do Porto**. Porto: Imprensa Ferreira de Brito, 1881, p. 39.

⁶⁴⁰ VASCONCELOS, Joaquim de – **Cartas**. Porto: Marques Abreu, 1975, p. 102.

⁶⁴¹ Nesta data foi apresentada uma certidão que comprovava a continuação da doença de Ponciano Pieri. ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881**. Sessão de 6 de Junho de 1881.)

⁶⁴² O relevo figurando *Cristo na Varanda de Pilatos* terá sido concluído a 15 de Fevereiro de 1882. (ANBA – 2-A-SEC.085. Exposição de Arte Ornamental de Lisboa: **Mapa de despesas efectuadas por Guido Baptista Lippi ao serviço da comissão de Arte Ornamental entre Novembro de 1881 e 15 de Janeiro de 1882**. Datado de 2 de Março de 1882.)

A sala “R”, que se preparou no Palácio dos Condes de Alvor, veio receber as moldagens de decorações arquitectónicas e modelos de estatuária medieval e renascentista.⁶⁴³ A escolha recaiu sobre diversos espécimes da renascença coimbrã, obras que o director-geral Tomás da Fonseca conhecia particularmente bem, do tempo em que desempenhara funções como regente da Cadeira de Desenho anexa à Universidade. Como se viu, o novo mandatário desta campanha estava particularmente sensibilizado para a importância desta actividade, já que a seu cargo tinha a regência da aula de desenho de ornato, tendo sido no passado também um próximo colaborador do falecido vice-inspector Sousa Holstein.⁶⁴⁴

Quando se ultimava a moldagem do primeiro relevo de *Cristo na Varanda de Pilatos*, existente no claustro da Igreja de Santa Cruz de Coimbra, solicitou-se um orçamento para reprodução de um retábulo pertencente à capela de S. Silvestre e duas estatuetas pequenas da mesma capela.⁶⁴⁵ Embora não tenha sido confirmada a reprodução destas últimas obras, a incorporação de *O Caminho do Calvário* seria relatada por Augusto Filipe Simões que, nas suas cartas ao redactor do jornal *Correio da Noite*,⁶⁴⁶ refere não ter sido moldado o terceiro relevo, representando um *Ecce Homo*, por se encontrar demasiado danificado. (**Fig. 31**) Apesar de desde o início existirem planos para se reproduzir o púlpito da mesma Igreja de Santa Cruz,⁶⁴⁷ este encargo só terá sido executado bem depois de encerrada a exposição temporária de arte ornamental. Antes disso, foi necessário a celebração de dois contratos entre a Academia e o formador,⁶⁴⁸ e entre este último e a Paróquia de Santa Cruz,⁶⁴⁹ estipulando-se que o trabalho deveria estar realizado no prazo de cinco meses, e que a responsabilidade pelos danos da obra recaíam exclusivamente sobre Guido Battista Lippi. Todavia, tudo indica que estes quesitos não terão sido suficientes para salvaguardar a integridade da obra, já

⁶⁴³ [MACEDO, Manuel] – **O Museu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892, p. 6.

⁶⁴⁴ Em Fevereiro de 1882, Tomás da Fonseca ter-se-á deslocado a Coimbra para escolher as obras que haveriam de ser reproduzidas. (MNAA – SD (ABAL) 1 / 10 / doc. 10: **Pedido de aquisição de um retábulo guardado no claustro da Igreja da Sé Velha em Coimbra**. 28 de Fevereiro de 1882.)

⁶⁴⁵ MNAA – SD (ABAL) 1 / 10 / doc. 13, extracto 2: **Carta discutindo a gestão da campanha de moldagens**. [c. Março de 1882].

⁶⁴⁶ SIMÕES, Augusto Filipe – **A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e hespanhola em Lisboa**. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1882, p. 201; *A caminho dos Calvários*: FBAUL, Esc. 240.

⁶⁴⁷ MNAA – SD (ABAL) 1 / 10 / doc. 13, extracto 3: **Carta remetida por Guido Battista Lippi, discutindo a gestão da campanha de moldagens**. [c. Janeiro de 1882.]

⁶⁴⁸ MNAA – SD (ABAL) 1 / 10 / doc. 13, extracto 9: **Contrato para a execução de uma moldagem do púlpito da Igreja de Santa Cruz em Coimbra**. Datado de 30 de Junho de 1883.

⁶⁴⁹ MNAA – SD (ABAL) 1 / 10 / doc. 13, extracto 1: **Termo de responsabilidade pela reprodução do púlpito da Igreja de Santa Cruz em Coimbra**. Datado de 18 de Agosto de 1883.

que anos mais tarde, em 1915, Ventura Terra, então presidente da Comissão dos Monumentos Nacionais,⁶⁵⁰ refere que esta incursão a Coimbra infligira danos tanto nos relevos como no púlpito.

Antes de ingressarem no Museu de Belas-Artes e Arqueologia, as obras desta última empreitada ainda figuraram na Exposição Distrital de Coimbra realizada em 1884, ficando assim a saber-se que adicionalmente ainda se haviam moldado dois medalhões do túmulo de D. Afonso Henriques e o tímpano da chamada *Porta Especiosa* na Sé Velha de Coimbra.⁶⁵¹ Este conjunto de obras, expostas na secção dedicada às *Bellas-Artes e applicações*, mereceu um invulgar louvor de Joaquim de Vasconcelos e uma medalha de prata do júri.⁶⁵² (Fig. 32)

A partir daqui, a Academia parou de desenvolver campanhas de moldagens de monumentos nacionais, mas, por conselho do seu director, António Tomás da Fonseca, as Escolas Industriais da Circunscrição do Sul, criadas em 1884, começaram a recorrer aos serviços de Guido Battista Lippi para reproduzir e reparar outros modelos adquiridos no estrangeiro.⁶⁵³ Em 1888, Francisco da Fonseca Benevides pensou em reunir uma colecção de moldagens nacionais semelhante às que se podia apreciar noutros países como a Bélgica.⁶⁵⁴ A posição de comando que ocupava como inspector das Escolas Industriais da Circunscrição do Sul conferiu-lhe a responsabilidade de escolher os trechos reproduzidos de diversos edifícios históricos. Todavia, a falta de preparação para esta tarefa parece ser comprovada pela opção de voltar a reproduzir obras em Belém, e pelo recurso aos conselhos de Joaquim de Vasconcelos para as restantes moldagens que se haviam de executar nesse ano.⁶⁵⁵ Do Mosteiro dos Jerónimos, copiaram-se seis elementos, nos quais se integravam colunas, um brasão de

⁶⁵⁰ AHFBAUL – Caixa 9: **Chamada de atenção ao director da Escola de Belas-Artes de Lisboa para os prejuízos incorridos com as campanhas de reproduções em gesso**. Datada de 26 de Fevereiro de 1915.

⁶⁵¹ EXPOSIÇÃO DISTRITAL DE COIMBRA DE 1884 – **Revista, conferências, prémios**. Coimbra: Antonio Joaquim Pinto Madeira, 1884, p. 20.

⁶⁵² SECRETARIADO DAS COMEMORAÇÕES – **Revista ilustrada da exposição districtal de Coimbra em 1884**. [Edição fac-similada]. Coimbra: Secretariado das Comemorações, 1984, p. 53.

⁶⁵³ BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e de desenho industrial da circumscrição do Sul**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1886, p. 27.

⁶⁵⁴ BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e profissionaes na Exposição Universal de Paris de 1889**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1889, p. 24.

⁶⁵⁵ VASCONCELOS, Joaquim de – **Cartas**. Porto: Marques Abreu, 1975, p. 233.

armas, florões e tabelas.⁶⁵⁶ Por sua vez, em Évora moldaram-se cinco tabelas, dois medalhões e as lápides de bronze existentes na Igreja dos Lóios, o que, como se viu, não constituiu uma escolha original, já que um múltiplo desta obra havia já sido oferecido pelo marquês de Sousa Holstein à Associação de Architectos Civis em 1868.

A partir daqui, alargou-se o raio de alcance destas campanhas, adquirindo-se modelos procedentes de localidades mais remotas, cuja exuberância ornamental procurava compensar a ausência de valor icónico. Nesta primeira incursão das Escolas da Circunscrição do Sul, ainda se moldaram alguns trabalhos do Convento da Graça, em Évora, que, por sinal, não chegaram a integrar no anuário da Inspeção.⁶⁵⁷ Contudo, para grande pena de Joaquim de Vasconcelos, não se chegaram a reproduzir o *sarcófago monumental do bispo D. Afonso de Portugal*, cujas guarnições das quatro janelas muito lhe apraziam ao historiador portuense.

No ano seguinte, em 1889, reproduziu-se um total de 24 elementos, onde se incluíam duas tabelas do Convento da Esperança e seis pormenores arquitectónicos entre capitéis e mísulas, do claustro do Convento de Jesus, em Setúbal. De regresso a Évora, na Igreja do Convento do Carmo, copiaram-se mais sete elementos nos quais entravam frisos, tabelas, medalhões e um baixo-relevo. A última empreitada deste ano seria na capela de Nossa Senhora da Conceição da Lapa, no Castelo de Leiria, tendo-se moldado aí diversas cabeças, ornatos e coroas.⁶⁵⁸ Porventura, também aqui seria patente

⁶⁵⁶ BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriais e de desenho industrial da circunscrição do Sul: anos lectivos 1888-1889**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1889, p. 24.

⁶⁵⁷ “1.^a Columna dos lados das arcadas do claustro do mosteiro dos Jeronymos, em Belem (século XV); 2.^a Columna do meio dos vãos das arcadas do dito claustro; 3.^a Armas de El Rei D. Manuel, do referido claustro, da galeria em frente da porta entrando da casa pia; 4.^a Florão, idem; 5.^a Tabella das referidas arcadas; 6.^a Outra tabella das mesmas arcadas; 7.^a Grande tabella, reprodução de parte da campã de bronze de D. Branca de Vilhena, pertencente á casa de Cadaval, estylo gothico florido, na capella do Rosario da Igreja do convento dos Loyos, Em Evora; 8.^a Grande tabella, reprodução de outra parte da campã anteriormente citada; 9.^a Grande tabella, reprodução de uma parte da campã de bronze de Ruy de Sousa, pertencente á casa de Cadaval, na capella do Rosario, da igreja do convento dos Loyos, em Evora; 10.^a Grande tabella, reprodução de outra parte da campã anteriormente mencionada; 11.^a Outra parte da referida campã; 12.^a Medalhão de mármore, reproduzido em gesso, do tumulo de Francisco de Mello, estylo renascença, da igreja do convento dos Loyos, em Evora; 13.^a Outro medalhão do mesmo tumulo.” (BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriais e de desenho industrial da circunscrição do Sul: anos lectivos 1888-1889**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1889, p. 25-26.)

⁶⁵⁸ “14. - Tabella com figura de mulher com azas, tendo martello na mão, do arco da casa do capitulo do convento da Esperança, em Lisboa (1600) / 15. - Tabella com figura de mulher com azas, tendo pregos na mão, da mesma origem anterior, idem. / 16. - Misula com pequenas cabeças, do claustro do convento de Jesus em Setubal (1500). / 17. - Outra misula, da mesma procedência. / 18.- Outra, idem. / 19. - Outra, idem. / 20. - Capitel, da mesma procedência. / 21. - Outro, idem. / 22. - Friso da igreja do Convento do Carmo, em Evora (seculo XVI). / 23. - Outro friso, da mesma procedência. / 24. - Outro, idem. / 25. - Tabella ornamentada, da mesma procedência. / 26. - Outra, idem. / 27. - Outra, idem. / 28. - Medalhão

a influência de Vasconcelos, que em 1884 havia descrito este templo, como sendo “uma esplêndida jóia, m.to arruinada, e do mesmo estylo da Batalha.”⁶⁵⁹

O formador da Academia, que até então trabalhara quase em exclusividade, moldando e formando diferentes exemplares que haviam de servir nas Escolas Industriais e de Desenho Industrial do Sul, contou no ano lectivo de 1890-91 com uma ajuda do alemão Joseph Füller. Este professor destacado em Tomar terá por sua conta reproduzido sete elementos no Convento de Cristo,⁶⁶⁰ na altura em que redigia o *Manual do Formador e Estucador*.⁶⁶¹ Nesse ano, Lippi ainda reproduziu oito baixos-relevos da Igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide (Lisboa), ascendendo a contagem para um total de 52 modelos.⁶⁶² As campanhas de moldagens destas escolas foram retomadas uma última vez em Maio de 1893, voltando-se, de novo, ao Mosteiro de Santa Maria de Belém. Nesta ocasião, contou-se com o patrocínio do conde de Almedina, que apelou ao provedor da Casa Pia para prestar “um valioso serviço ao

com busto, idem. / 29. – Outro, idem. / 30. – Outro, idem. / 31. – Outro, idem. / 32. – Baixo relevo, do coro da mesma igreja. / 33. – Outro, idem. / 34. – Capitel da capella de Nossa Senhora da Conceição da Lapa do Castello de Leiria, com cabeças e ornatos (seculo XIII). / 35. – Outro, da mesma procedência. / 36. – Outro com ornatos e coroa, idem. / 37. – Outro só com ornatos, idem.” (BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriais e de desenho industrial da circumscrição do Sul: annos lectivos 1889-1890**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890, p. 14-16.)

⁶⁵⁹ VASCONCELOS, Joaquim de – **Cartas**. Porto: Marques Abreu, 1975, p. 67.

⁶⁶⁰ Lista de modelos copiados pelo professor Füller: “46. – Quarta parte de um friso do sobre-arco de capella do Cruzeiro no corredor dos dormitórios, no convento de Christo, em Thomar (1535). / 47. – Tropheu, base de pilastra, no claustro dos Filipes, no convento de Christo, em Thomar (século XVII). / 48. – Ornato, base de pilastra, da mesma procedência, idem. / 49. – Outro ornato da mesma procedência, idem. / 50. – Cabeça de apainelado da abobada da capella do Cruzeiro, no convento de Christo, em Thomar (1535). / 51. Cabeça e ornato de pedestal de columna no claustro dos Filipes, no convento de Christo, em Thomar (século XVII). / 52. – Outra cabeça e ornato da mesma procedência, idem.” BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriais e de desenho industrial da circumscrição do Sul: annos lectivos 1890-1891**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891, p. 13.)

⁶⁶¹ FÜLLER, Josef – **Manual do Formador e Estucador**. Lisboa: Bibliotheca de Instrução Profissional, [s.d.].

⁶⁶² Lista de modelos moldados por Guido Battista Lippi para a Circumscrição do Sul no ano Lectivo de 1890-91: “38. – Baixo relevo da capella mor da igreja do convento de Nossa Senhora da Luz [Carnide], figura com elmo e columna (século XV). / 39. – Outro da mesma proveniência, figura com balança na mão esquerda, tendo na outra mão uma longa haste com maça na extremidade, idem. / 40. – Outro idem, tendo uma cabeça de creança, e um corpo sem cabeça nem braços, idem. / 41. – Outro idem, com figura de mulher tendo uma cobra enroscada no braço esquerdo, e uma patena na mão direita, idem. / 42. – Outro idem, com figura de mulher tendo uma cruz alçada na mão direita, idem. / 43. – Outro idem, com fructos, carranca e cabeças de ovelha, idem. / 44. – Outro idem, com figura de homem, tendo na mão direita um livro, e na esquerda uma curta haste com maça na extremidade, em forma de esphera, idem. / 45. – Outro idem, com figura de mulher, tendo uma garrafa na mão direita e um calice na esquerda, idem.” (BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriais e de desenho industrial da circumscrição do Sul: annos lectivos 1890-1891**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891, p. 11-13.) A remissão dos oito modelos, formados por Lippi no ano lectivo de 1890-91, à Igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide fez-se com base no catálogo escrito por Carlos Leitão para a Exposição de 1900 em Paris. (LEITÃO, Carlos Adolpho Marques – **Enseignement spécial industriel et commercial: les écoles industrielles et de dessin industriel de la circonscription du sud: Exposition Universelle de 1900, section portugaise**. [S.l.]: [s.n.], 1900, p. 49.)

estudo das bel-/las artes e das escolas industriaes”, permitindo que o formador da Academia moldasse pelo gesso “a collecção de frisos e tabellas dos grifhos existentes no côro da Igreja de S.ta Maria de Belem.”⁶⁶³ Como contrapartida, Francisco Simões Margiochi solicita que lhe fossem cedidos múltiplos dessas moldagens, pedido que terá sido denegado a pretexto da falta de meios do orçamento da Academia, referindo-se, em todo o caso, que esta campanha estava a ser financiada pela inspecção das escolas industrias do Sul.⁶⁶⁴ Esta resposta assume particular importância porque clarifica as circunstâncias em que estes modelos haviam de ingressar na secção de reproduções artísticas existente no Museu de Belas-Artes e Arqueologia. Concluimos assim, que desta empreitada tenha resultado a formação de dez exemplares, já que a colecção que a Academia viria a adquirir às mesmas escolas industriais, em 1899, se compunha de 62 exemplares.⁶⁶⁵

A partir daqui, as campanhas de moldagens nacionais terão estado associadas à tentativa de se fundar um museu de escultura comparada no país. A divisão em 1911 do Museu de Belas-Artes e Arqueologia, em Museu de Arte Antiga e Museu de Arte Contemporânea, poderá ter acentuado esta necessidade, sendo pouco depois, em 1919, efectivamente promulgado um diploma legal que lhe dava vida, no papel.⁶⁶⁶ Antes disto, já em 1915, o formador Venâncio Rodrigues de Andrade França se havia deslocado a Évora para reproduzir três baixos-relevos nos quais entravam a lápide sepulcral de Rui Pires Alfageme,⁶⁶⁷ para além do apostolado do portal da Sé Catedral e possivelmente o portal do Convento de Lóios.⁶⁶⁸ (**Fig. 33**)

⁶⁶³ AHFBAUL – Livro de Correspondencia com Diversos. 1889-1909: **Pedido de autorização para que o formador moldasse frisos e tabelas do Côro da Igreja de Santa Maria de Belém.** Datado de 13 de Maio de 1893.

⁶⁶⁴ AHFBAUL – Livro de Correspondencia com Diversos. 1889-1909: **Resposta a Provedor da Casa Pia, alegando-se falta de verba para a cedência de moldagens.** Datada de 23 de Agosto de 1893.

⁶⁶⁵ LISBOA, Maria Helena – *As Academias e Escolas...*, p. 283.

⁶⁶⁶ MACEDO, Diogo de – **Iconografia tumular portuguesa: subsídios para a formação de um museu de arte comparada.** Lisboa: Olisipo, 1934, p. 8.

⁶⁶⁷ Estes modelos constam numa relação de obras disponibilizadas pela oficina nacional de moldagens em 1917, que havia de ser remetida ao Museu de Aveiro. (AHFBAUL – Caixa 9: **Lista de modelos remetidos ao Museu de Aveiro.** [c. 18 de Julho de 1917]; FBAUL, Esc. 814.)

⁶⁶⁸ AHFBAUL – Caixa 9: **Chamada de atenção ao director da Escola de Belas-Artes de Lisboa para os prejuízos incorridos com as campanhas de reproduções em gesso.** Datada de 26 de Fevereiro de 1915. Apostolado (FBAUL, Esc. 436-464, 743-744.), Portal da Casa do Capítulo (FBAUL, Esc. 465-463.)

Posteriormente, em 1934, é Diogo Macedo que vem debater-se pelo estabelecimento de um Museu de Escultura Comparada;⁶⁶⁹ esforço que se consubstanciaria na exposição dos primitivos portugueses em 1940, e para a qual haveriam de acorrer meia centena dos melhores espécimes de escultura tumulária portuguesa dos séculos XIII e IV.⁶⁷⁰ Este espólio terá estado na origem do Museu de fundado em Mafra em 1963.⁶⁷¹

⁶⁶⁹ MACEDO, Diogo de – **Iconografia tumular portuguesa: subsídios para a formação de um museu de arte comparada**. Lisboa: Olisipo, 1934.

⁶⁷⁰ MACEDO, Diogo de – **Exposição de moldagens de escultura Medieval Portuguesa: catálogo**. Lisboa: Sociedade Independente de Tipografia, 1940.

⁶⁷¹ DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS – **Museu de Escultura comparada Gipsoteca**. Lisboa: [s.n.], 1863.

6. A origem da colecção de reproduções artísticas

A constituição de uma colecção de reproduções artísticas terá sido uma das primeiras propostas endereçadas à tutela pelo marquês de Sousa Holstein quando, em Julho de 1862, assumiu a direcção da Academia de Belas-Artes de Lisboa. A esta aposta no sector fabril e ornamental, não terá sido alheio o sucesso retumbante alcançado pelo South Kensington Museum na Exposição Universal de Londres de 1862. No seguinte mês de Novembro, o vice-inspector é questionado sobre os custos associados a um empreendimento que deveria satisfazer não só as necessidades de estudo dos alunos, mas também as do público em geral.⁶⁷² Em simultâneo, também se terá considerado a possibilidade de mandar vir modelos de Florença, aproveitando os catálogos que haviam sido remetidos pelo académico de mérito, Antonio Biordi.⁶⁷³ Saliente-se que esta diligência foi tomada antes de se autorizar a abertura ao público das colecções de pintura, escultura e gravura.⁶⁷⁴

Em Fevereiro de 1863, o governo havia já aprovado o arranque da campanha de moldagens nacionais;⁶⁷⁵ os intuitos que presidiram a este investimento serão porventura mais explícitos num ofício endereçado a Lucas José dos Santos Pereira, onde se apela à colaboração deste arquitecto, que então se achava à frente das obras de restauro do Mosteiro da Batalha:

O Governo de S. Mag.e tracta de dar ao estudo / das bellas artes um desenvolvimento ha [muito]/[fl.b]/ reclamado. Hum dos modos mais efficazes de cor-/responder aos desejos do governo, é na academia se en-/contrar a par das aulas e de ensino theorico e / practico, collecções onde os estudantes vão buscar não / são lições de bom gosto de estilo e da historia da / arte senão tambem inspirações das nossas princi-/paes obras de

⁶⁷² AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Pedido de esclarecimentos sobre a colecção de reproduções de gesso que se procura executar**. Datado de 13 de Novembro de 1862.

⁶⁷³ ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 3 de Março de 1863.

⁶⁷⁴ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Aprovação para se abrirem as galerias de pintura, escultura e gravura aos estudiosos, e ao público**. Datado de 19 de Janeiro de 1863.

⁶⁷⁵ A aprovação oficial terá ocorrido perto do dia 11 de Fevereiro de 1863, data em que se solicitou a autorização da Casa Pia para se reproduzirem trechos de arquitectura do Mosteiro dos Jerónimos. (AHFBAUL – Caixa 14, maço “Dossier Casa Pia”: **Participação que o pedido de reprodução de trechos ornamentais do Mosteiro dos Jerónimos fora aprovado**. Datado de 13 de Fevereiro de 1863.)

escultura dissimulados pelos edifícios públicos e Igrejas do Reino, principalmente / nas construídas nos séculos em que mais floresceram entre nós as bellas artes.⁶⁷⁶

A oficina nacional de moldagens que se estabeleceu neste período passou a ser um elemento central numa estratégia de internacionalização, podendo mesmo dizer-se que, indirectamente, esta actividade terá sido o principal agente catalisador das relações institucionais ao longo dos dezasseis anos da inspecção de Sousa Holstein — num período que justamente marca o auge da principal instituição de ensino artístico do país. Ainda que este tipo de moldagens se vulgarizasse no ensino fabril e ornamental, a sua versatilidade permitiu que eles se tornassem objectos de eleição em museus. A sua influência seria igualmente evidente na produção de estatuária, na arquitectura e na pintura, numa época em que estas eram fortemente condicionadas pelo rigor histórico. Também por aqui se comprovaria a impossibilidade de se isolar a colecção de modelos de ornatos de outros formatos e materiais existentes no acervo de escultura, até porque os diversos acrescentos que nele se produziram resistem a averbamentos específicos, operando uma experiência de arte total, que também neste sentido se aproxima do conceito vigente na *Cast Court* do South Kensington Museum.

Em 1864, Holstein volta a apelar a uma nova subvenção para as companhias de moldagens nacionais, tendo em vista a formação de museu de ornatos que “seria muito proveitoso para os nossos industriaes e fabris.”⁶⁷⁷ Como se veria, a continuidade deste museu e das campanhas de moldagens nacionais só se proporcionou por ocasião da Exposição Universal de 1867, cuja organização do núcleo intitulado “História do Trabalho” fora confiada justamente ao vice-inspector. Holstein justificaria a inversão feita nas reproduções com o retorno assegurado pela venda de múltiplos e pela troca por outros exemplares, tornando assim evidente que também por esta via se conseguia um aumento e desenvolvimento das nascentes colecções da Academia.⁶⁷⁸ O facto de este relato datar de Dezembro de 1866 leva-nos a pensar que o pacto internacional para a

⁶⁷⁶ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Officio enviado ao architecto Lucas Pereira para saber se no Mosteiro da Batalha existia algum formador**. Datado de 21 de Fevereiro de 1863.

⁶⁷⁷ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 5 (e).

⁶⁷⁸ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido ao Ministro e Secretario de Estado dos Negócios de Obras Públicas Comércio e Indústria para que se executem reproduções por gesso e fotografia**. Datado de 22 de Dezembro de 1866.

permuta de moldagens celebrado na Exposição Universal de Paris em 1867,⁶⁷⁹ tenha sido precedido de um aviso a diversas nações europeias. Como se sabe, este acordo firmado por quinze príncipes europeus foi dinamizado por Henry Cole, director do South Kensington Museum.⁶⁸⁰ Refira-se a este propósito que existe uma forte probabilidade de a colecção de objectos que Maria Helena Lisboa considera ter sido oferecida por este museu em 1866⁶⁸¹ seja, na verdade, uma permuta, considerando a notícia que dá conta de na representação britânica para exposição de 1867 incluir uma colecção de moldagens de monumentos portugueses.⁶⁸² Depois disto, em 1868, o mesmo director do South Kensington Museum, havia de solicitar, mesmo por compra, os restantes modelos expostos em 1867.⁶⁸³ De facto, não são ainda conhecidos os eventuais benefícios colhidos por este acordo de permutas; verifica-se, porém, que posteriormente a isto, a Academia recebeu diversas reproduções de diversos países da Europa, muitas delas por oferta. Das habituais invectivas de Joaquim de Vasconcelos,⁶⁸⁴ depreende-se que este acordo não tenha trazido muitos benefícios, mas isso não significa que a Academia, ou pelo menos o seu Vice-Inspector, fosse alheia às vantagens que lhe estavam associados. De facto, em Fevereiro de 1877, Holstein mandou preparar uma colecção de modelos de gesso que deveriam rumar à Suécia,

⁶⁷⁹ Também o crítico portuense Joaquim de Vasconcelos faz eco deste acontecimento referindo que: “Por ocasião da Exposição de Paris de 1867 reuniram-se n’aquela capital, por varias vezes, os présidents d’honneur das comissões internacionais com o fim de resolver a fixação de certas bases fundamentaes da instrucção publica universal e de combinar os meios mais efficazes para realisar, praticamente, a ideia da reciprocidade dos serviços em materia de ensino. No que diz respeito á arte, e em especial ao desenho, foi considerado como o meio mais efficaz: a reprodução dos objectos das artes plásticas e artes industriaes em todos os paizes da Europa, e a permutação gratuita d’esses objectos entre as differentes nações adherentes.” (VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 153.)

⁶⁸⁰ KAUFMAN, Ned – **Place, Race and Story: Essays on the Past and Future of Historic Preservation**. Nova Iorque: Routledge, 2009, p. 199.

⁶⁸¹ Da relação de objectos que chegaram à Academia no dia 12 de Junho de 1866 encontramos o *Cupido* de Miguel Ângelo (FBAUL, Esc. 677), trinta e três reproduções em gesso de placas de marfim e de metal antigas; uma reprodução galvanoplástica de um espelho atribuído a Rafael; um grande álbum de fotografias da escola italiana na idade média; um catálogo do South Kensington Museum; um livro de texto explicativo do Album de fotografias; o Inventário dos objectos d’arte que compõem as coleções do South Kensington Museum; um catálogo da colecção de Soulage e um catálogo especial da colecção de retratos em miniatura do South Kensington Museum. (MNAA – SD (ABAL) 1 / 2 / doc. 5, extracto 1: **“Relação dos Objectos recebidos do Museu de South Kensington”**. Datado de 12 de Junho de 1866; LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas...**, p. 282.)

⁶⁸² Peter Connor refere que em 1866 o museu inglês já possuía as moldagens executadas por Ponciano Pieri em 1863. (CONNOR, Peter – **Cast-collecting in the nineteenth century: scholarship, aesthetics, connoisseurship**. In: CLARKE, G. W., ed. lit. – **Rediscovering Hellenism: The Hellenic inheritance and the English imagination**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 212.)

⁶⁸³ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido de reproduções de monumentos nacionais por Henri Cole**. Datado de 7 de Agosto de 1868.

⁶⁸⁴ VASCONCELOS, Joaquim de – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa VI: A oficina de reprodução**. *Actualidade*. N.º 9 (13 de Jan. de 1880).

expressando ele próprio interesse pelos museus públicos onde existiam “repro-/duções em gesso de muitas antiguidades.”⁶⁸⁵ Dois dias depois, o mesmo vice-inspector, remeteria uma outra colecção completa de moldagens a uma comissão de permutações, esperando em retribuição modelos procedentes de outros países que estivessem em condições de “em troca dar a esta Academia, exem-/plares de ornatos e estatuas do seu paiz. / Poderei, quando V. Ex.as o desejarem, destinar / mais collecções para trocar com outros paizes.”⁶⁸⁶ Ainda que não nos tenha chegado qualquer informação conclusiva sobre esta matéria, vale a pena referir que, efectivamente, se recebeu uma colecção de moldagens de gesso adquirida por compra em 1878, através Alfredo de Andrade, depreendendo-se que outros espécimes da Renascença italiana tenham a mesma procedência, desconhecendo-se embora o contexto exacto da sua aquisição.⁶⁸⁷

Apesar de não ter sido encontrada qualquer referência relativa à recepção de modelos ao abrigo do pacto internacional para a permuta de moldagens, verifica-se que, a partir de 1866, um sempre crescente número de ofertas de modelos atestam o franqueamento das relações científicas com personalidades e instituições homólogas estrangeiras. A ausência de uma diferenciação entre o que é objecto expositivo e material didáctico para o Ensino Fabril veio favorecer um sistema dinâmico de obtenção de modelos, que terá utilizado expedientes tão diversos como os esforços de representação em eventos internacionais ou estreitamentos institucionais, e o agraciamento de mecenas.

Estes contactos terão sido decisivos para a continuidade do projecto de se estabelecer um núcleo de reproduções artísticas, permitindo a uma instituição que durante largos anos se debatera com sérias dificuldades materiais e a quem a tutela não autorizava aquisições de modelos, fosse subitamente invadida por uma grande quantidade de gessos oferecidos, comprados e talvez permutados.

O sentido de oportunidade do vice-inspector comprova-se pelas distinções outorgadas a patronos e mecenas da instituição, compreendendo não só as mais usuais

⁶⁸⁵ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido de obras literárias da Suécia e envio de modelos de gesso.** Datado de 27 de Fevereiro de 1877.

⁶⁸⁶ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Nota que acompanhou a colecção de modelos de gesso enviada para a Comissão de Permutações.** Datada de 1 de Março de 1877.

⁶⁸⁷ Não existe qualquer informação sobre a comissão que geria estas permutas em Portugal, mas é muito provável que, à semelhança do que ocorreu em Inglaterra, esta estivesse sediada no Ministério dos Negócios Estrangeiros. Neste processo, importa assinalar que a escassez de obras de estatuação de gabarito internacional no país tornava evidente que os únicos modelos passíveis de interessar instituições estrangeiras eram as moldagens de monumentos góticos.

distinções de honra e mérito académico, por ela concedidas mas também outras mercês honoríficas mais exclusivas que eram atribuídas pelo governo português.⁶⁸⁸ Este expediente implicou a ruptura com outros procedimentos menos claros que haviam estado associados a este tipo de galardões, não sendo por isso de estranhar que, em 1868, a nomeação de diversos artistas de renome associados ao Institut de France tivesse causado incómodo a alguns docentes.⁶⁸⁹ Saliente-se, porém, que desta iniciativa resultaram diversas doações de objectos artísticos onde se contavam, entre outras coisas, fotografias e gravuras de obras do pintor Jean-Auguste Dominique Ingres, bem como diversos modelos de gesso.⁶⁹⁰ Como já antes se viu, nesta ocasião o arquitecto Charles Garnier terá igualmente enviado diversas fotografias da Grande Ópera de Paris, que nesta altura se achava em construção, comprometendo-se a remeter posteriormente mais fotografias e modelos de escultura.

A primeira oferta do arquitecto Auguste Magne (1816-1885) terá sido expedida por intermédio de Luís Caetano Pedro de Ávila. Compreendia fotografias e modelos de gesso que terão chegado em Outubro de 1868.⁶⁹¹ Em Março de 1869, chega-nos uma outra colecção modelos de gesso numa oferta conjunta do arquitecto Auguste Magne e do escultor Désiré Bloche (1827-1907).⁶⁹² Sobre Bloche, vale a pena referir que terá

⁶⁸⁸ Também em 1877, com o intuito de adquirir objectos de interesse artístico procedentes da Suécia, o vice-inspector inquiriu o diplomata português sobre a possibilidade de se atribuir uma distinção honorífica a algum sábio ou artista daquele país. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido de obras literárias da Suécia e envio de modelos de gesso.** Datado de 27 de Fevereiro de 1877.) Antes disto, também no contexto da oferta de modelos pelo governo Espanhol em 1871, se haviam de distinguir diversas personalidades daquele país. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Carta de mercês concedidas a personalidades espanholas por ocasião da exposição de Belas-Artes de Madrid.** Datada de 3 de Janeiro de 1872.)

⁶⁸⁹ O arquitecto Luiz Caetano d'Ávila terá servido de intermediário, no elenco de personalidades incluíam-se Victor Baltar, Hector Lefuel, Eugene Guillaume, Charles Garnier. Estas nomeações terão causado mal-estar em Cristino da Silva, que se indignou com o incumprimento dos artigos dos estatutos da Academia, nomeadamente no que diz respeito à doação de uma prova de habilitação ao grau de Mérito. O Vice-Inspector e alguns professores argumentaram que a circunstância de não haver um peça de doação não condiciona o mérito de proponentes com extensa prática e obra amplamente consagrada. A questão parece no entanto ter deixado uma ferida aberta porque na sessão de 30/11/69 refere-se que já tinham sido oficiados todos os Académicos portugueses com o título de mérito e que ainda não haviam depositado obras da sua invenção e execução. (ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881.** Sessão de 30 de Novembro.) O escultor Désiré Bloche chegou mesmo a ser agraciado com a condecoração de cavaleiro da Ordem de Cristo no dia 28 de Junho de 1870, o que poderá indicar que a maioria os modelos de gesso fora oferecida por ele.

⁶⁹⁰ ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.** Sessão de 8 de Outubro de 1868.

⁶⁹¹ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Carta de agradecimento ao arquitecto Luiz Caetano Pedro d'Ávila pelo envio de modelos.** Datada de 9 de Outubro de 1868.

⁶⁹² “Relation des objects offerts par l’-Architecte Magne à l’Academie des / Beaux-Arts de Lisbonne e par M.r Bloche esculpteur: / 1.º Un Chapiteau du temple d’Erectèe / 2.º Base de la colonne du même / temple / 3.º Fragment de la cornice idem. / 4.º Console de la porte du même temple / 5.º Stelle grecque du musée du temple de / Thésée. / 6.º Patère de la frise du temple de / Jupiter Tourant. / 7.º Chapiteau du

sido um dos restauradores mais bem-sucedidos da segunda metade do século XIX, tendo o seu legado sido particularmente relevante para a constituição do Musée de Sculpture Comparée, em 1879.⁶⁹³ Na lista de catorze obras já referida por Eduardo Duarte, evidenciam-se diversos modelos ornamentais e uma maquete do teatro Municipal de Vaudeville, executado por Auguste Magne entre 1866-1869, para um edifício que foi entretanto demolido. O mesmo historiador refere que, posteriormente a isto, em Maio de 1869, se terão adicionalmente adquirido diversos modelos de ornato em França que terão chegado em sete caixas.

A partir desta data, o principal fornecedor de modelos de ornamentos da instituição seria Alfredo Andrade, um artista português radicado em Génova. A ligação deste pintor e arquitecto à Academia de Belas-Artes ter-se-á iniciado em 1863, ano em que foi convidado para leccionar a disciplina de Paisagem. A sua recusa não terá obstado que fosse distinguido com o grau mérito académico em 1864. O seu envolvimento com questões de ensino só se proporcionaria em 1865, tendo a sua experiência pessoal contribuído para execução de um regulamento para os programas de pensionato no estrangeiro dos alunos finalistas das Academias de Belas-Artes portuguesas.

Antes disto, e num outro contexto, o artista expressara já o desejo de reformar o ensino profissional artístico, e em 1862 de ver “junto ao Instituto Industrial [...] um edifício adequado com colecções das melhores, coisas antigas e da boa época de 1500 e mesmo barrocos; por exemplo ourivesarias, cópias de belas coisas de Benvenuto Cellini, algumas célebres e outras como as deste género.”⁶⁹⁴ Esta ideia, com diversas variações, foi posteriormente defendida pelos principais arautos do ensino artístico

Monument a Lysi/-crâte, dit Lanterne de Demosthe/-ne. / 8.º Tête de lion dans la cymaise de / la Basilique d'Antonin. / 9.º Tête de lion e sa griffe, du Mu-/sée imperial des Beaux Arts de / France / 10.º Face du trépied d'un candelabre / du Vatican. / 11.º Fleuron du chapiteau du temple / de Vesta a Tivoli. / 12.º Fragment d'un balcon du / theatre Municipal du Vaudeville (FBAUL, Arq. 098.) / 13.º Une caisse special renfermant / le relief du theatre municipal / de Vaudeville au vingtième de / l'execution. / 14.º et un album contenant vingt six / dessins di meme theatre.” (DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 411; AHFBAUL – Caixa 9, maço 2: “**Relation des objects offerts par l'Architecte Magne à l'Academie des / Beaux-Arts de Lisbonne e par M.r Bloche esculteur**”. Datada de 14 de Novembro de 1868.

⁶⁹³ Refere-se que o escultor Désiré Bloche doou mais de uma centena de ornamentos renascentistas ao Musée de Sculpture Comparée de Paris. (ENLART, Camille – **Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadero**. Paris: Librairie Renouard, 1911, p. 8.)

⁶⁹⁴ Esta carta datada de 15 de Agosto de 1862 foi em parte transcrita por Ruy Andrade (Cf. ANDRADE, Ruy – **Alfredo de Andrade: Vida de um artista português do século XIX em Itália**. Lisboa: [s.n.], 1966, p. 38.). Em 27 de Julho de 1870, volta a expressar as mesmas intenções: “... um grande Museu para a orientação artística e anexa uma escola de arte industrial fornecida de belos exemplares e modelos antigos e modernos.” (Ibidem, p. 100-101.)

industrial na segunda metade do século XIX; porém, os cargos que Andrade veio a ocupar e a sua riqueza pessoal permitiram-lhe por em prática estas concepções, contribuindo para uma efectiva melhoria do ensino em Portugal e em Itália.⁶⁹⁵ O papel de Alfredo de Andrade como fornecedor de modelos de gesso tem sido assinalado por diversos autores, salientando todos eles a sua generosidade. Sobre este assunto, Cunha e Costa viria a declarar: “sempre amando estremecidamente a sua patria, prestou assinalado concurso á fundação da Escola de Bellas Artes de Lisboa, á qual durante largo tempo forneceu os modelos necessarios á instrucção dos alumnos.”⁶⁹⁶

Tudo terá começado pouco tempo depois do artista se estabelecer em Génova, no final de 1870, tendo a Academia tomado partido esta situação para solicitar a aquisição de diversos modelos de ornato.⁶⁹⁷ Em retribuição pelos serviços já prestados ou em antecipação por aqueles que havia de conceder, Holstein utilizou as suas influências particulares para conseguir que, em Fevereiro de 1871, Alfredo de Andrade fosse condecorado com as insígnias da Ordem Militar de Sant’Iago da Espada por mérito científico, literário e artístico.⁶⁹⁸

A primeira encomenda de modelos de ornato e figura terá chegado a Lisboa em Abril de 1871, e em 5 de Julho de 1871, é comunicado o envio da estátua anatómica que Vítor Bastos solicitara.⁶⁹⁹ Nesse momento, Alfredo de Andrade veio sugerir a aquisição de uma outra colecção de modelos de gesso. Esta recomendação terá sido aceite porque, em Janeiro de 1872, se reporta a chegada de mais uma caixa com modelos de gesso com a mesma proveniência e remetente.⁷⁰⁰

⁶⁹⁵ Sobre o envolvimento de Alfredo de Andrade com o ensino em Itália e em Portugal vd.: PESANDO, Annalisa Barbara – **Opera Vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie: La Commissione central per l’insegnamento artistico industrial e “il Sistema delle arti” (1884-1908)**. Milano: Franco Angeli, 2009; PESANDO, Annalisa Barbara – **Un inédito D’Andrade: Innotore nell’insegnamento delle arti Decorative**. *Bollettino Della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*. Vol. 53 (2001-2002), p. 265-286; COSTA, Lucília Verdelho – **Alfredo de Andrade, 1839-1915: da pintura à invenção do património**. Lisboa: Vega, 1997.

⁶⁹⁶ COSTA, José Soares da Cunha e – **Paizagens, Perfis e Polemicas**. Coimbra: Coimbra Editora, 1921, p. 154.

⁶⁹⁷ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido de esclarecimentos sobre o andamento da encomenda de modelos de gesso**. Datado de 28 de Dezembro de 1870.

⁶⁹⁸ AST – Busta 35: **Carta de condecoração com as insígnias da ordem Militar de Sant’Iago da Espada por mérito científico, literário e artístico**. Datada de 22 de Fevereiro de 1871.

⁶⁹⁹ ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Real Academia de Belas-Artes de Lisboa: 1869-1881**. Sessão de 5 de Julho de 1871.

⁷⁰⁰ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido para que se entregue livre de direitos uma caixa contendo modelos de gesso remetida por Alfredo de Andrade**. Datado de 5 de Janeiro de 1872.

Como se viu,⁷⁰¹ também em 1870 o ministro plenipotenciário de Espanha abordara a Academia de Belas-Artes de Lisboa com o objectivo de promover um pacto literário com a nação vizinha.⁷⁰² O Vice-Inspector ter-se-á mostrado particularmente receptivo à ideia, tendo ele próprio tomado a iniciativa de oferecer, nesse momento, um conjunto de objectos, onde se incluíam livros e fotografias.⁷⁰³ Em retribuição, o governo espanhol faria chegar uma colecção de modelos de estátuas para as emergentes colecções nacionais, bem como um conjunto de modelos de ornatos que reproduziam à escala motivos decorativos do palácio de Alhambra.⁷⁰⁴ Esta colecção de modelos vem providenciar uma pista relevante que valerá a pena considerar numa análise que se faça da circulação de moldagens entre países e entre instituições com objectos de estudo e propósitos distintos. Isto porque o mesmo conjunto de relevos de Alhambra terá aparecido praticamente em simultâneo na Scuola preparatoria di Intaglio em Florença, escola profissional que, por sua vez, julgamos ter abastecido a Academia de Belas-Artes de Lisboa com modelos de escultura da primeira renascença italiana.⁷⁰⁵

Não se apuraram quaisquer evidências cabais que substantivassem esta origem para um conjunto relativamente extenso de escultura de gesso, mas é possível que o elo comum entre as duas ocorrências passe pela celebração dos 400 anos do nascimento de Miguel Ângelo, em 1875, na qual a Academia portuguesa se fez representar por Alfredo de Andrade.⁷⁰⁶ Uma das medidas mais contestadas neste evento foi a utilização do pacto internacional de moldagens para envolver as diferentes nações nas celebrações e para se adquirirem múltiplos das obras do mestre italiano que se achassem dispersas por outros países.⁷⁰⁷ Neste contexto, a Scuola preparatoria di Intaglio surge não só como uma

⁷⁰¹ Cf., Capítulo intitulado: “A oferta do governo espanhol e o estabelecimento de um museu de gessos.”

⁷⁰² FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Angel – **Mi misión en Portugal: anales de ayer para la enseñanza de mañana**. Lisboa: Bertrand, 1876, p. 628.

⁷⁰³ ACADEMIA REAL DE BELLAS ARTES DE LISBOA – **Catalogo dos objectos offerecidos pelo Governo Hespanhol á Academia Real das Bellas Artes de Lisboa e a outros estabelecimentos de Portugal em 1871**. Lisboa: Typographia Universal, 1871.

⁷⁰⁴ FBAUL, Esc. 91 / 218 / 219 / 220 / 221 / 222 / 223 / 224 / 225 / 235 / 237.

⁷⁰⁵ Este conjunto de relevos terá entrado no espólio da Scuola preparatória di Intaglio cerca de 1871. (ISTITUTO STATALE D'ARTE; BERNARDINI, Luisella, [et al.] – **Il Medioevo nei calchi della Gipsoteca**. Firenze: Cassa di Risparmio, 1993, p. 133-145.)

⁷⁰⁶ ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881**. Sessão de 26 de Agosto de 1875.

⁷⁰⁷ CALLOUD, Annarita Caputo – **La Dotazione di calchi di opere Rinascimentali Nell'Accademia Di Belle Art ed il centenario di MichelAngelo (1784-1875)**. In: ISTITUTO STATALE D'ARTE; BERNARDINI, Luisella [et al.] – La scultura italiana da XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca. Firenze: Cassa di Risparmio / Istituto Statale d'Arte, 1991, p. XXVII.

referência regional no ensino profissional, mas também como a entidade responsável pelas moldagens que naquele momento se estavam a executar.⁷⁰⁸

A única colecção que se enquadra no repertório disponibilizado por esta instituição foi comprada em 1878,⁷⁰⁹ num período em que os interesses pelos modelos de gesso extravasavam claramente os do ensino. De facto, julgamos que esta encomenda esteja, de certo modo, relacionada com o museu de gessos que Holstein veio a estabelecer a partir de 1875, para o qual chegou a encomendar um projecto ao escultor Eugène Guillaume.⁷¹⁰ Outras reproduções adquiridas neste período atestam esse compromisso, como por exemplo o já referido conjunto de 69 galvanoplastias encomendadas de Viena da Áustria, procedentes do Museum für Kunst und Industrie,⁷¹¹ ou até uma colecção de 154 ornatos de gesso procedentes da escola de artes industriais de Estugarda (Kunstgewerbeschule).⁷¹²

Todos estes investimentos fazem prova da arbitrariedade de algumas críticas tecidas pelo historiador Joaquim de Vasconcelos a Sousa Holstein. Note-se, aliás, que aquela oficina de Estugarda que forneceu a Academia em 1875 foi mais tarde objecto de

⁷⁰⁸ BERNARDINI, Luisella; MASTROROCCHO, Mila – **Per una Storia della Gipsoteca**. In: ISTITUTO STATALE D'ARTE; BERNARDINI, Luisella, [et al.] Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca. Firenze: Cassa di Risparmio / Istituto Statale d'Arte, 1985, XXXI-XLV.

⁷⁰⁹ Relação de Modelos adquiridos por Alfredo de Andrade em Itália e que terão dado entrada na Aula de Escultura da Academia em 20 de Novembro de 1878: dois baixos-relevos de *Meninos Cantores* de Lucca della Robbia; baixo-relevo representando a *Virgem com o menino* sobre o joelho, do monumento de Francesco Nori, de autor desconhecido; busto de menina; busto de menino que ri, de Desiderio da Settignano (FBAUL, Esc. 531); busto de Matteo Palmieri, de Antonio Rossellino; cabeça de Nossa Senhora de La Verna, de Lucca della Robbia; um busto com capacete, de António Pallajolo, e um busto de um retrato desconhecido do mesmo autor; busto do retrato do Leonardo Salutati (FBAUL, Esc. 533), de Mino de Fiesole; de Antonio Rossellino, um busto feminino desconhecido; um menino em relevo de Donatello; cabeça de anjo da porta da Mandorla na Catedral de Florença, da autoria de Nanni di Bianco (FBAUL, Esc. 516); perfil em baixo-relevo, de Desiderio da Settignano (FBAUL, Esc. 484); um busto de Philippe Strozzi, de Benedetto da Maiano (FBAUL, Esc. 539); cabeça de Leonardo Brunelleschi (FBAUL, Esc. 567), de Bernardo Rossellino; cabeça retrato de Filippo Brunelleschi (FBAUL, Esc. 570) de Lazzaro Cavalcanti; um baixo-relevo, de Luigi Rababuoni(?), um retrato representando Cecilia. Na mesma data terão adicionalmente sido incorporados na Aula de Ornato uma moldura e uma cornija procedentes de uma porta atribuída a Benedetto da Majano e que existe no Palazzo Vecchio, bem como dois pedaços de um friso com frutas de uma porta e um capitel da mesma porta. (ANBA – 3-D-SEC.232. Inventário de aquisições A.R.B.A.L: **Lista de modelos comprados por Alfredo de Andrade por ordem da Academia**. Datada de 20 de Novembro de 1878.)

⁷¹⁰ VASCONCELOS, Joaquim de – **Projecto de um Museu de Gessos para a Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa**. Revista da Sociedade de Instrução do Porto. Vol. I, n.º 8 (Agosto de 1881), p. 253-257; VASCONCELOS, Joaquim de – **Projecto de um Museu de Gessos para a Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa (continuação)**. Revista da Sociedade de Instrução do Porto. Vol. I, n.º 10 (Out. de 1881), p. 317-312.

⁷¹¹ MNAA – SD (ABAL) 1 / 5 / doc. 17: **Relação das galvanoplastias encomendadas ao Real-Imperial Museu de Arte e Industria de Viena**. Datada de 4 de Janeiro de 1875.

⁷¹² AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Dois notas de encomenda de colecções adquiridas por intermédio de Henry Bournay**. Datado de 3 de Fevereiro de 1875.

comentários particularmente elogiosos do crítico portuense.⁷¹³ Esta predilecção pelas oficinas do governo de Württemberg justificou que, em 1881, o mesmo Vasconcelos viesse a intermediar a aquisição de uma colecção de modelos para o Liceu do Porto, aproveitando a ocasião para injuriar a oficina nacional de moldagens, a Academia lisboeta e o seu vice-inspector.⁷¹⁴

José Silvestre Ribeiro dá-nos conta de que o marquês de Sousa Holstein tinha intenções de continuar a ampliar esta colecção, adquirindo para “as aulas de arquitectura e ornamentos (...) bellissimas collecções de modelos que nas escolas estrangeiras tanto contribuem para a solida instrucção das classes fabris”.⁷¹⁵ Contudo, como se viu, o seu falecimento, em 1878, veio deitar por terra este e outros empreendimentos, não se tendo identificado depois disto outros registos de aquisições com o mesmo enquadramento. As referências ambíguas que surgem na documentação e os métodos nem sempre claros empregues pelo Vice-Inspector na aquisição de objectos artísticos impedem-nos de ter um registo mais rigoroso de todas as aquisições feitas e de estabelecer uma distinção entre o que estaria eventualmente destinado para as salas de aula ou para o museu de arte ornamental. É, não obstante, digno de menção que muitos dos modelos adquiridos neste contexto indiferenciado viriam a figurar na secção de arte ornamental do Museu de Belas-Artes e Arqueologia, fundado em 1884.

Algumas notícias dão conta de que a indulgência de Alfredo de Andrade terá continuado para lá desta data; porém, o último registo de envio de modelos que nos chega é relativo a três caixas com gessos que se haviam remetido por intermédio do cônsul de Portugal em Génova em 1882.⁷¹⁶ Ruy Andrade refere que esta situação terá continuado ao longo da década de 90;⁷¹⁷ porém, é possível que estes últimos tenham sido remetidos para as escolas Industriais e de Desenho Industrial, que não só passaram

⁷¹³ VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 50.

⁷¹⁴ VASCONCELOS, Joaquim de – **A Exposição dos Gessos do Lyceu do Porto**. *Revista da Sociedade de Instrucção do Porto*. Vol. I, n.º 9 (Set. de 1881), p. 268-271.

⁷¹⁵ José Silvestre Ribeiro refere em 1881 as vivas intenções de se “completar a colecção de estatuas antigas, de fazer a aquisição de alguns modelos das obras do insigne A. Canova e de prover as Aulas de Architectura e Ornamentos com bellissimas collecções de modelos que nas escolas estrangeiras tanto contribuem para a solida instrucção das classes fabris.” (RIBEIRO, José Silvestre – op. cit., vol. X, p. 27.)

⁷¹⁶ AHFBAUL – Caixa 20: **Aviso de expedição de três caixas de modelos de gesso enviados por Alfredo de Andrade**. Datado de 14 de Junho de 1882.

⁷¹⁷ A maioria das notas de envio de moldagens por Alfredo de Andrade chegam até 1880, porém, Ruy Andrade, refere que entre Fevereiro e Abril de 1890, o artista terá enviado diversos modelos de gesso provenientes das oficinas Campi e Pierotti, que tinham a sua actividade estabelecida em Milão. (ANDRADE, Ruy – op. cit., p. 278.)

a ter um contacto privilegiado com o filantropo como, efectivamente, receberam diversos modelos de Edoardo Pierotti, um formador particularmente próximo do artista português.⁷¹⁸

Seja como for, o conceito estratégico associado às secções de reproduções artísticas permitiu gerar uma certa opulência de moldagens de gesso, provando-se assim que a aposta no ensino industrial reverteu a crónica escassez de modelos no ensino artístico. A relação entre estes acontecimentos é particularmente evidente quando se compara o espólio da Academia de Belas-Artes de Lisboa nos primeiros dez anos da sua fundação com o da ignorada Escola Marquês de Pombal, que pouco tempo após a sua criação, em 1884, contava com uma colecção de cerca de 800 exemplares.⁷¹⁹ No mesmo sentido, não é de estranhar que até mesmo uma parte substancial das moldagens que se vieram a adquirir para o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia em 1884, patenteie este enquadramento, porquanto às estátuas procedentes das colecções académicas acresceram outros espécimes propositadamente moldados por ocasião da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola em 1882 — incrementadas depois disto por intermédio de uma parceria com as Escolas Industrias e de Desenho Industrial que vieram a costear a ampliação desta mesma secção no final do século XIX.

A morte de Sousa Holstein, em 1878, terá originado uma alteração na ordem de prioridades da Academia de Belas-Artes de Lisboa, que se consubstanciaria no afastamento do ensino profissional. Este novo rumo fez com que o pacto internacional para a permuta de moldagens caísse no esquecimento. Em 1894, o director geral de Instrução Pública veio pedir esclarecimentos sobre a reedição deste tratado na Exposição Universal de Bruxelas em 1885, ao que o conselho académico declarou desconhecer em absoluto esta matéria, não tendo sequer registos no seu arquivo documental do pacto celebrado em 1867.⁷²⁰ O interesse por este tipo de iniciativas só parece ter recrudescido mais tarde, em 1911, quando, num projecto de reorganização do ensino, se vem evocar as permutas como forma de incrementar as colecções académicas

⁷¹⁸ LEITÃO, Carlos Adolfo Marques – **Eschola Industrial Marquez de Pombal: o seu estado actual e notícia do movimento escolar no anno lectivo de 1891-1892**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1899, p. 10.

⁷¹⁹ Essa colecção contava em 1892 com 52 moldagens de Monumentos Portugueses e possuía 785 modelos de primeira qualidade, provenientes na sua maioria do estrangeiro. (LEITÃO, Carlos Adolfo Marques – **Eschola Industrial Marquez de Pombal: o seu estado actual e notícia do movimento escolar no anno lectivo de 1891-1892**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1899, p. 10.)

⁷²⁰ ANBA – Cota 18. **Livro de Actas da Academia Real de Belas Artes de Lisboa: 1883-1910**. Sessão de 23 de Junho de 1894.

e de impulsionar o tão desejado museu de escultura comparada que teimava em não nascer.⁷²¹

Ainda sobre este assunto, importa sublinhar que somente se reporta a existência, em museus internacionais, de moldagens de monumentos nacionais feitas por formadores italianos da Academia. A maioria deles, procedia das campanhas ordenadas pelo vice-inspector Sousa Holstein, salientando-se, entre estes, aqueles que chegaram a existir no South Kensington Museum em Londres,⁷²² e Musée de Sculpture Comparée em Paris.⁷²³

⁷²¹ AHFBAUL – Caixa 11: “**Projecto de Reorganização da Escola de Bellas Artes elaborado pelo conselho da mesma Escola**”. [c. 26 de Maio de 1911], fl. 7.

⁷²² Peter Connor refere que em 1866 o museu inglês já possuía as moldagens executadas por Ponciano Pieri em 1863. (CONNOR, Peter – **Cast-collecting in the nineteenth century: scholarship, aesthetics, connoisseurship**. In: CLARKE, G. W., ed. lit. – Rediscovering Hellenism: The Hellenic inheritance and the English imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 212.)

⁷²³ Entre as obras existentes no Musée de Sculpture Comparée achava-se uma moldagem do Púlpito da Igreja de Santa Cruz de Coimbra que possivelmente foi permutado em 1884, por uma reprodução do túmulo do filho de Carlos VIII, existente na Catedral de Tours, e foi oferecido nesta data ao Museu de Belas-Artes e Arqueologia. De facto, só em 1890 é referida a existência de uma reprodução da obra de Nicolau Chanterene no Musée de Sculpture Comparée, dando-se assim a possibilidade de esta ter sido adquirida ao formador Guido Baptista Lippi na Exposição Universal de Paris de 1889. Contudo, ao analisar-se o elenco de moldagens de obras e monumentos portugueses que sucessivamente foram elencados em catálogos do museu parisiense, fica-se com a ideia de que terão sido adquiridas todas em simultâneo, o que poderia justificar a existência neste museu de modelos de ornatos procedentes dos Mosteiros de Belém (1863) e da Batalha (1866) mas também de múltiplos de dois relevos, que eram propriedade do Duque de Loulé, e que propositadamente se reproduziu em 1882 depois de encerrada a Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. (MINISTÈRE DE L’INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS. Commission des Monuments historiques. – **Musée de sculpture comparée (Moulages). Catalogue des Sculptures appartenant aux divers centres d’art et aux diverses époques, exposées dans les galeries du Trocadéro**. Paris: Palais du Trocadero, 1883; MNAA – SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 17, Extracto 1: **Registo das ofertas, legados, depositos e incorporações, de objectos de arte**. Rubrica datada de 4 Abril de 1884; EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE PARIS 1889 – **Catalogue officiel des Sections Portugaises**. Paris: Imp. de la Société Anonyme de Publications Périodiques, 1889, p. 16; MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE – **Catalogue des moulages de sculptures appartenant aux divers centres et aux diverses époques d’art, exposés dans les galeries du Trocadéro**. Paris: Impr. Nationale, 1890, p. 802-83, 109; ENLART, Camille; ROUSSEL, Jules Adolphe Napoléon – **Catalogue général du Musée de sculpture comparée au palais du Trocadéro (moulages)**. Paris: A. Picard et fils, 1910, p. 242; ENLART, Camille – **Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadero**. Paris: Librairie Renouard, 1911, p. 148.)

7. A exibição de modelos de gesso em exposições universais e outras exposições nacionais

No segundo quartel do século XIX, o ensino de desenho ministrado a operários e artesãos da Inglaterra foi posto no mesmo plano de importância que a literacia. Neste período, a formação profissional das classes mais baixas poderia inclusivamente ser vista como mais importante que a alfabetização, se atendermos à sua relação com a indústria manufactureira. A Exposição Universal de Londres em 1851 tornaria evidente que as qualidades estéticas dos produtos ingleses não acompanham a sua pujança tecnológica.⁷²⁴ Este fracasso revelou as lacunas de um plano de estudos gizado pela Royal Academy para um conjunto de escolas de artes aplicadas, em 1837. Aliás, na concepção de um plano de estudos para o ensino fabril, esta academia preocupara-se mais em interditar o estudo do Nu do que em responder às necessidades de um segmento com especificidades diferentes.

Assim se viu que a inadequação deste programa em face dos avanços tecnológicos era apenas uma parte do problema, porque não seria possível ter uma indústria competitiva se a qualidade das suas produções fosse posta em causa por artesãos mal preparados⁷²⁵ que se limitavam a executar reproduções pouco hábeis de estampas deficientes ou de motivos compostos por outros artistas estabelecidos. Esta divergência originou um divórcio entre belas-artes e artes aplicadas e a excisão relativamente a metodologias de ensino convencionais, abrindo o caminho para uma reinvenção pedagógica, que repercutiria, por exemplo, numa maior valorização da forma e da expressão. Uma das alterações introduzidas foi a limitação no uso de estampa que tanto condicionava a livre interpretação dos valores de um modelo tridimensional. Por aqui se comprovaria que a problematização do ensino industrial acarretaria consigo uma inaudita sofisticação de recursos didácticos, que no domínio das artes aplicadas, favorecia o uso de reproduções. Deste modo, os modelos de gesso passaram a providenciar sucedâneos para estátuas e ornatos, da mesma maneira que as fotografias substituíam as gravuras e as galvanoplastias substituíam objectos de ourivesaria. A utilização destes recursos era uma forma expedita de se dispor das mais altas realizações artísticas, dependendo uma ínfima parte do valor de custo das obras originais.

⁷²⁴ BURTON, Anthony – **Vision & accident: The Story of Victoria & Albert**. Londres: V & A Publications, 1999, p. 30.

⁷²⁵ VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 7.

Porque estes recursos materiais eram comuns a várias disciplinas, não se pode isolar esta valoração de modelos de gesso dos progressos verificados noutras tecnologias de reprodução técnica que igualmente foram postas ao serviço das Artes Industriais, das Belas-Artes, da Arqueologia, da História da Arte, da Etnografia, da Museografia, entre outras. Esta articulação entre diferentes disciplinas e instituições é igualmente evidente em muitos dos congressos internacionais organizados em torno destas áreas científicas, comprovando-se, não raras vezes, que eles estão sincronizados com as exposições universais. Por sua vez, todos estes eventos contribuíram para a flexibilização de medidas proteccionistas, dado que a partilha de descobertas contribuía para um salutar clima de disputa intelectual, que muito estimulava as relações instituições e pessoais entre diferentes países. Por aqui se via que a instrução se assumiria como uma das mais importantes frentes de batalha na disputa que opôs diversas nações que se digladiavam pela supremacia económica, industrial, científica e cultural, e cujas repercussões seriam particularmente evidentes na pujança das suas universidades, escolas politécnicas, institutos industriais, escolas profissionais, escolas elementares e museus.

Neste enclave, as Academias de Belas-Artes tinham poucos contributos a prestar, terminando elas próprias por se musealizarem, porquanto a estatuária, a pintura de história e os revivalismos da arquitectura acabaram por se fundir e amalgamar, com a mesma arte ornamental que procuravam subjugar, sem possuírem, contudo, o influxo renovador e o dinamismo desta última. Antes disto, foi necessário que a consciência capitalista dos ingleses abrisse uma brecha no monopólio que as Academias detinham sobre o ensino artístico. O South Kensington Museum, que havia de nascer deste ímpeto renovador, providenciaria uma referência sólida para todas as nações que quisessem pôr as artes aplicadas na senda do progresso. Este museu, dedicado às artes decorativas, passaria a coleccionar obras de arte góticas e renascentistas que afluíam ao mercado antiquário, mas que naquele momento escapavam ao interesse de outras instituições mais consagradas, como o British Museum e a National Gallery.⁷²⁶ É aqui que reside o fulcro de uma polarização de conceitos museológicos associados a uma linha tradicionalista e a outra progressista, que correspondia ainda à clássica divisão entre belas-artes e artes decorativas. Saliente-se, todavia, que no contexto nacional, o gótico servia ainda de suporte para as apologias históricas das belas-artes. As particularidades

⁷²⁶ BURTON, Anthony – op. cit., p. 38.

do património móvel agremiado na galeria de arte da Academia de Belas-Artes de Lisboa fizeram com que esta se assemelhasse ao South Kensington Museum. Como já antes se viu, tal proximidade poderia igualmente explicar que Grão Vasco, o pintor português mais celebrado no século XIX, tenha tido a sua primeira monografia em 1866 pelas mãos de John C. Robinson, um conservador do museu inglês.⁷²⁷

A coexistência destes paradoxos permitiu que, à falta de uma estrutura independente que assegurasse a autonomia do ensino profissional, este acabasse por ser enxertado na Academia de Belas-Artes de Lisboa. A definição de um novo rumo para esta última, está associada à realização da Exposição Universal de 1862, que teve lugar em Londres e que se estabeleceu como um marco para a história do ensino industrial. Foi nesta edição, que tinha por lema “Indústria e Artes”, que vieram a público os resultados da rede de escolas estabelecidas pelo *Art Department* do South Kensington Museum. Um dos pontos altos deste museu incidia sobre os modelos expostos e vendidos. Onze anos haviam bastado à Inglaterra para equiparar-se a países com larga tradição nas artes, como a Itália e a França; pelo seu exemplo, outras nações passaram a investir no ensino profissional artístico, da mesma forma que se investia na indústria técnica, enquadrando-a num plano de fomento que procurava tornar o ensino verdadeiramente acessível às classes fabris.

O processo de desenvolvimento não foi igual nem simultâneo em todas as nações, mas as exposições universais introduziram uma agenda para o desenvolvimento que pressionou os países a melhorarem as suas prestações de ensino. As secções consagradas ao ensino passaram a exhibir, além dos trabalhos de alunos das Escolas de Desenho Industrial, um vasto leque de recursos materiais, como catálogos e moldagens. Estes progressos foram particularmente notados em países como a Áustria e a Alemanha, cujas iniciativas seriam coroadas pelo êxito na Exposição Universal de 1873. A partir daqui também países como a Suécia, a Holanda, a Dinamarca e a Suíça reformaram os seus sistemas de ensino artístico.⁷²⁸ A tradição artística arreigada na França e a Itália levou a que estas tardassem em responder; neste último país, o movimento confundir-se-ia com o “Ressurgimento” que unificou administrativamente a

⁷²⁷ ROBINSON, J. C. – **The early Portuguese School of painting: with notes on the pictures at Viseu and Coimbra, traditionally ascribed to Gran Vasco**. Londres: [s.n.], 1866.

⁷²⁸ VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 9; BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre alguns estabelecimentos de instrução e escolas de desenho industrial em Italia, Alemanha e França e na Exposição de Turim de 1884**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1884, p. 6-7.

nação na década de 70.⁷²⁹ Por outro lado, a iniciativa gaulesa seria celebrada com a criação, em 1879, do museu do Trocadero; provavelmente o primeiro museu de escultura comparada no mundo, que em Paris veio a impor-se como uma alternativa ao museu de escultura clássica da École des Beaux Arts.⁷³⁰

O sucesso alcançado pelo South Kensington Museum na exposição universal de 1862 daria mote ao lema da edição seguinte, realizada em 1867, e que assim se consagrava à “História do Trabalho”.⁷³¹ Esta relação dá consistência à ideia de que a chegada do marquês de Sousa Holstein à Academia de Belas-Artes de Lisboa tenha sido, em parte, motivada pela necessidade de incrementar o ensino ornamental, justificando-se assim que logo após ter sido empossado em 1862, ele fosse incumbido de organizar a representação portuguesa na secção de belas-arts da exposição universal de 1867.⁷³² Para esta que seria, durante largos anos, a mais representativa participação da Academia num certame internacional, foram realizadas campanhas de moldagens e reportagens fotográficas dos monumentos nacionais mais apreciados.⁷³³ Esta opção revelou ser particularmente acertada porque, como se viu, aí seria estabelecido o primeiro pacto internacional para a permuta de moldagens. Em conformidade com este espírito de iniciativa, ordenou-se que todos os modelos de gesso que haviam sido exibidos pela Academia fossem distribuídos ou permutados com outros participantes.⁷³⁴

No regresso a Portugal, ainda no corolário do sucesso alcançado neste último certame, a aliança entre artes e indústria seria oficializada com a inauguração simultânea em 1868 da galeria pintura e do gabinete de arte ornamental.⁷³⁵ Posteriormente, apenas se voltaria a fazer um investimento com a mesma magnitude

⁷²⁹ PESANDO, Annalisa Barbara – **Opera Vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie: La Commissione central per l'insegnamento artistico industrial e “il Sistema delle arti” (1884-1908)**. Milano: Franco Angeli, 2009, p. 34.)

⁷³⁰ KAUFMAN, Ned – **Place, Race and Story: Essays on the Past and Future of Historic Preservation**. Nova Iorque: Routledge, 2009, p. 199.

⁷³¹ SOMMERARD, E. Du – **Galerie de l'histoire du Travail. L'Exposition Universelle de 1867 illustrée**. 10 de Outubro (1867), p. 119, 199-201.

⁷³² Sobre a história das participações portuguesas nas exposições universais, vd: NUNES, Maria Helena Duarte Souto – **Arte, Tecnologia e Espectáculo: Portugal nas grandes Exposições, 1851-1900**. Lisboa: [s.n.], 1999. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

⁷³³ **Catalogue spécial de la section portugaise a l'Exposition Universelle de Paris en 1867**. Paris: Librairie Administrative de Paul Dupont, 1867, p. 388-389.

⁷³⁴ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido para que sejam permutado os modelos de gesso que acorreram à Exposição Universal de 1867**. Datado de 25 de Outubro de 1867.

⁷³⁵ **Catalogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura: existentes na Academia de Bellas Artes de Lisboa**. 1.^a ed. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1868.

numa representação a exposição internacional em 1872, no seguimento de um pacto literário entre Portugal e Espanha, que se repercutiria, entre outras coisas, na oferta de uma colecção de modelos de estátuas.⁷³⁶ Os entraves ao envolvimento das academias de belas-artes portuguesas nas exposições universais poderão ter-se iniciado em 1873, quando se interditou a participação de pinturas e esculturas que já tivessem sido submetidas antes de 1862.⁷³⁷ Ainda assim, isto não significou o seu completo afastamento, já que continuaram a desenvolver-se diversas colaborações. Maria Helena Nunes dá-nos conta de que, quando em 1877, se preparava a exposição universal do ano seguinte, a Academia de Belas-Artes de Lisboa já não possuía moldagens de ornatos para ceder ao arquitecto francês Jean-Louis Pascal. O arquitecto, encarregue de desenhar o pavilhão português teve assim que se deslocar a Portugal para colher inspiração nas diferentes igrejas.⁷³⁸

O gradual afastamento da Academia destes eventos era, porém, um desfecho previsível, uma vez que era a outras instituições que competia dinamizar este tipo de certames. Em 1873, os maus resultados apresentados pela Casa Pia no desenho elementar demonstravam que esta disciplina estava mais desenvolvida no Liceu Nacional de Lisboa, ainda que, por paradoxo, a sua falta fosse mais se sentida na primeira instituição. Todavia, os fracos préstimos do referido Liceu nas categorias de ornato arquitectónico e de desenho de figura também não auspiciavam um futuro promissor para esta matéria. Finalmente, a prestação da Escola Normal seria descrita pelo historiador Joaquim de Vasconcelos como mais própria “para perverter o gosto do que para o educar.”⁷³⁹ Melhor impacto terá causado um conjunto de modelos de gesso no estilo Árabe e Renascentista que o Instituto Industrial do Porto executara para o grande salão de recepção do Palácio da Bolsa do Porto e que foram submetidos para as edições de 1867, 73 e 76 pela Associação Comercial daquela cidade.⁷⁴⁰ Uma outra

⁷³⁶ FERNÁNDEZ DE LOS RIOS, Angel – **Mi mision en Portugal: anales de ayer para la enseñanza de mañana**. Lisboa: Bertrand, 1876, p. 660.

⁷³⁷ NUNES, Maria Helena Duarte Souto – op. cit., p. 160.

⁷³⁸ NUNES, Maria Helena Duarte Souto – op. cit., p. 190. (Seguindo as informações recolhidas na acta do MOP [CEUP 1878-1], Conselho Director dos Trabalhos Preparatórios para a Exposição de Paris de 1878, na Sessão de 27 de Junho de 1877.)

⁷³⁹ VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho**. Porto: Imprensa Internacional, 1879, p. 144-145.

⁷⁴⁰ **Catalogue spécial de la section portugaise a l'Exposition Universelle de Paris en 1867**. Paris: Librairie Administrative de Paul Dupont, 1867, p. 33-35; SILVEIRA, Joaquim Henriques Fradesso da – **Relatorio do serviço do comissariado portuguez em Vienna de Austria: na exposição universal de 1873 dirigido a sua magestade El-Rei o Senhor D. Luiz 1.º**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874, p. 159;

presença assídua nas exposições universais foi o escultor António Moreira Rato, que, para a edição de Paris, em 1867, apresentou um emblema trabalhado em baixo-relevo que representava as *Artes, do Comércio, da Indústria e da Agricultura*, levando por sua vez a Filadélfia, no ano de 1876, um troféu trabalhado igualmente em mármore.

Este espírito de iniciativa parece ter-se propagado a Portugal, verificando-se que a proficiência das relações internacionais começaria a dar sinais de vitalidade com a já referida oferta de uma colecção de objectos artísticos pelo governo espanhol em 1871, que esteve na origem de uma exposição temporária na qual se exibiram diversos livros, gravuras e modelos de estátuas, oferecidos nessa ocasião.⁷⁴¹ O mesmo desígnio terá estado subjacente a uma outra exposição aberta ao público em 1881 pela Sociedade de Instrução do Porto, onde se veio a exhibir um conjunto de moldagens de ornatos encomendados para uso da Aula de Desenho no Liceu do Porto.⁷⁴² Embora a aquisição fosse feita pelo professor António Luís Teixeira Machado, foi Joaquim de Vasconcelos que veio a intermediar esta transacção.⁷⁴³ Nesta oficina, foram escolhidos 126 gessos e 214 estampas que não excederam a concessão pecuniária de 70\$000 réis que o governo costumava atribuir.⁷⁴⁴ Também por este exemplo se comprova uma tendente vulgarização dos modelos de gesso promovidos nas exposições universais. A oficina do governo de Württemberg, em Estugarda, fornecia modelos de primeira qualidade, tendo sido premiada nas Exposições de 1867, 1873 e 1878, contando com uma diversidade que rondava os dois mil exemplares.

Esta não foi, porém, a única iniciativa promovida pelo Centro Artístico Portuense: na primeira Exposição-Bazar de Belas-Artes, organizada em Novembro de 1881, seriam expostas outras colecções com o objectivo de promover a histórica aliança entre arte e indústria. Nela estavam representados diversos géneros artísticos que variavam entre a arquitectura, a escultura, a pintura e o desenho, mas também a gravura, a cerâmica, a ilustração, entre outros. No catálogo editado, salienta-se um conjunto de

International Exhibition, 1876 at Philadelphia – **Portuguese special catalogue**. [S.l.]: [s.n.], 1876, p. 90-91.

⁷⁴¹ ACADEMIA REAL DE BELLAS ARTES DE LISBOA – **Catalogo dos objectos offerecidos pelo Governo Hespanhol á Academia Real das Bellas Artes de Lisboa e a outros estabelecimentos de Portugal em 1871**. Lisboa: Typographia Universal, 1871.

⁷⁴² VASCONCELOS, Joaquim de – **A Exposição dos Gessos do Lyceu do Porto**. *Revista da Sociedade de Instrucção do Porto*. Vol. I, n.º 9 (Set. de 1881), p. 268-271.

⁷⁴³ VASCONCELOS, Joaquim de – **Cartas**. Porto: Marques Abreu, 1975, p. 28-29.

⁷⁴⁴ VASCONCELOS, Joaquim de – **A Exposição dos Gessos do Lyceu do Porto**. *Revista da Sociedade de Instrucção do Porto*. Vol. I, n.º 9 (Set. de 1881), p. 270.

fotografias do escultor e colecionador António Soares dos Reis que compreendia diversas reproduções fotográficas de obras de Miguel Ângelo, nas quais entravam quatro provas dos frescos da Capela Sistina, quatro figuras do túmulo de Júlio II e uma virgem, a que se acrescentaria a *Porta de Bronze do Baptistério de Florença* da autoria de Ghiberti.⁷⁴⁵ No capítulo da arqueologia, não deixa de surpreender uma moldagem de gesso do túmulo de D. Frei Estevão Vasques Pimentel, cujo original existe no mosteiro de Leça do Balio.⁷⁴⁶

As exposições universais tornaram-se igualmente numa plataforma de lançamento para as exposições industriais nacionais, verificando-se, por isso mesmo, uma estreita relação entre, diversos eventos até este ponto mencionados. Em Coimbra, um dos centros mais industriais do país, veremos a Escola Livre das Artes do Desenho a promover uma Exposição Distrital em 1884. Aí, o professor de desenho da Universidade de Coimbra, José Miguel de Abreu, viria a exhibir um conjunto de modelos de ornatos em *estilo grego*, ao passo que o canteiro José Barata submeteria um busto da *Vénus de Milo*, salientando-se ainda algumas obras originais de João Augusto Machado, como um *Cristo crucificado* e um florão no estilo Renascença. Imiscuído na secção de *Bellas-Artes e aplicações*, o formador Guido Battista Lippi exhibiu um conjunto de moldagens que se haviam executado para o Museu de Belas-Artes e Arqueologia.⁷⁴⁷ Estas obras seriam particularmente elogiadas pelo historiador Joaquim de Vasconcelos, tendo sido distinguidas com uma medalha de prata do júri. Esta participação providenciou-nos, deste modo, informações relevantes sobre os restantes espécimes da Renascença coimbrã que se reproduziram nesta ocasião, e que consta de dois medalhões do túmulo de D. Afonso Henriques e o tímpano da porta lateral da Sé Velha de Coimbra representando a *Virgem com menino*.⁷⁴⁸ Depois deste certame, múltiplos do último conjunto viajaram para a Exposição Universal de 1889, onde viriam a ser exibidos juntamente com uma das campas de bronze da Igreja dos Lóios, em Évora. A indicação

⁷⁴⁵ CENTRO ARTISTICO PORTUENSE – **Catalogo da primeira Exposição-Bazar de Bellas Artes promovida pelo centro artístico Portuense no Palacio de Crystal do Porto**. Porto: Imprensa Ferreira de Brito, 1881, p. 27.

⁷⁴⁶ Ibidem, p. 39.

⁷⁴⁷ SECRETARIADO DAS COMEMORAÇÕES – **Revista ilustrada da exposição districtal de Coimbra em 1884**. [Edição fac-similada]. Coimbra: Secretariado das Comemorações, 1984, p. 53.

⁷⁴⁸ EXPOSIÇÃO DISTRITAL DE COIMBRA DE 1884 – **Revista, conferências, prémios**. Coimbra: Antonio Joaquim Pinto Madeira, 1884, p. 20.

de que estes haviam sido obtidos do primeiro molde servia para naturalmente valorá-los comercialmente.⁷⁴⁹

Estas iniciativas salientam uma particularidade na estratégia de representação institucional da Academia, já que, ao contrário do que sucedeu em 1867, tanto na Exposição Distrital de 1884, como na Universal de 1889, a participação do formador foi feita a título pessoal. Por aqui se poderia inferir um afastamento do ensino industrial, depois da morte do marquês de Sousa Holstein, em 1878, comprovando-se igualmente que daqui em diante a instituição perderia iniciativa. De facto, quando a Direcção Geral de Instrução Pública apelou à participação da Academia na Exposição Nacional de Indústrias de 1888, esta proposta seria recusada, pese a circunstância de se ter criado uma secção de belas-artes, que, entre outras coisas, consignava a possibilidade de se exporem moldagens e outras obras que estivessem destinados à execução em materiais mais definitivos, como a pedra, o ferro ou a madeira.⁷⁵⁰ No final, esta secção serviria, sobretudo, para mostrar projectos e maquetas,⁷⁵¹ marcando as moldagens de monumentos nacionais presença por intermédio de comerciantes particulares, como a firma Rato & Filhos, que levou a este evento um catálogo onde constavam os preços aplicados aos vários objectos, entre os quais modelos de estátuas e diversos espécimes de estilo manuelino, que eventualmente procediam de modelos vazados por Ponciano Pieri.⁷⁵² Nesta mostra ainda encontraríamos, na secção dedicada à *Instrução e aperfeiçoamento das classes operarias*, alguns medalhões de gesso, outros modelos de folhas reproduzidas do natural e um ornato no estilo árabe da autoria do formador conimbricense Francisco António Meira.⁷⁵³

⁷⁴⁹ “Chaire de L’Église de Sainte-Croix de Coimbra. – Modelage en plâtre sur l’original. / Prix du modelage de la chaire 2000 fr. / Bas-relief de la porte latérale de l’ancienne cathédrale de Coimbra. / Prix du modelage du bas-relief 333 fr. / Médallions du tombeau du roi D. Affonso Henriques. / Prix du modelage des médallions 22 fr. chaque. / Modèle en plâtre, de deux tombeaux en bronze existant dans un cloître de la ville d’Evora.” (EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE PARIS 1889 – **Catalogue officiel des Sections Portugaises**. Paris: Imp. de la Société Anonyme de Publications Périodiques, 1889, p. 16.)

⁷⁵⁰ ANBA – Cota 18. **Livro de Actas da Academia Real de Belas Artes de Lisboa: 1883-1910**. Sessão de 23 de Fevereiro de 1888.

⁷⁵¹ ASSOCIAÇÃO INDUSTRIAL PORTUGUEZA – **Exposição Industrial Portuguesa: regulamento da Secção de Bellas Artes**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888, p. 3.

⁷⁵² O repertório de modelos parece coincidir circunstancialmente com o rol de obras disponíveis para venda na Academia de Belas-Artes de Lisboa. (ASSOCIAÇÃO INDUSTRIAL PORTUGUEZA – **Catálogo da Exposição Nacional das Indústrias**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888-1889, vol. 3, p. 337.)

⁷⁵³ ASSOCIAÇÃO INDUSTRIAL PORTUGUEZA – **Catálogo da Exposição Nacional das Indústrias**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888-1889, vol. 3, p. 246.

Com a criação das Escolas Industriais de Desenho Industrial, em 1884, muitas destas exposições nacionais passaram a ser apadrinhadas por estas instituições de ensino profissional. A Exposição de Tomar em 1895 contou, neste domínio, com a participação da Escola Jacome Raton, que submeteu à apreciação do público trabalhos executados nas suas oficinas, compreendendo trabalhos de carpintaria, serralharia e costura, mas também formas, galvanoplastias e modelações.⁷⁵⁴ Por aqui ficaria patente a progressiva acessibilidade de modelos de gesso a qual teve o seu apogeu na Exposição Universal de 1900, em Paris, tendo esta superabundância ficado plasmada nos diversos catálogos subministrados por instituições de ensino artístico, entre as quais a Academia de Belas-Artes,⁷⁵⁵ o Museu de Belas-Artes e Arqueologia e até a Escola Marquês de Pombal,⁷⁵⁶ a mais proeminente afiliada às Escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Sul. **(Fig. 35)**

⁷⁵⁴ GUIMARÃES, J. Vieira da S. – **Cátalo**g^o da exposição concelhia industrial-agrícola de Thomar. Lisboa: Imprensa Lucas, 1895, p. 35.

⁷⁵⁵ VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900.

⁷⁵⁶ LEITÃO, Carlos Adolpho Marques – **Enseignement spécial industriel et commercial: les écoles industrielles et de dessin industriel de la circonscription du sud: Exposition Universelle de 1900, section portugaise**. [S.l.]: [s.n.], 1900.

Secção III.

O COLECCIONISMO DE ESCULTURA: TODOS OS CAMINHOS VÃO DAR A MAFRA

1. A antiguidade da tradição escultórica nacional

Segundo Machado de Castro, a única colecção de estátuas digna de menção em Portugal era o vasto conjunto escultórico da Basílica de Mafra, encomendado de Itália entre 1729 e 1734.⁷⁵⁷ As valências estéticas daquele que seria o mais importante empreendimento régio do século XVIII ficariam patentes nas criações de Carlo Monaldi (1683-1760), Giovanni Battista Maini (1690-1752), Filippo della Valle (1698-1768) e Pietro Bracci (1700-1773), entre outros.⁷⁵⁸ A sua influência na produção artística nacional continuaria a exercer-se posteriormente na Escola de Escultura que veio a fundar-se no mesmo espaço monástico entre 1750 e 1753,⁷⁵⁹ tendo esta ligação a Mafra e a Maini sido vivificada por intermédio de uma colecção de modelos de gesso que, em parte, ainda se conserva na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

A criação desta escola terá decorrido da necessidade de se substituir várias telas degradadas pela humidade por um conjunto retábulos pétreos resistente a este tipo de intempéries.⁷⁶⁰ José Fernandes Pereira propõe, não obstante, que a fundação desta escola fosse intencional, resultando antes de uma vontade expressa de capitalizar o valor das belas estátuas existentes em Mafra para assim suprir uma lacuna formativa no ensino artístico português.⁷⁶¹ Saliente-se, a este propósito, que pouco antes, em 1741, também a necessidade de executar a decoração escultória do Real Palácio de Madrid levava Carlos III de Espanha, a fundar uma Academia de Escultura, antecedendo assim

⁷⁵⁷ CASTRO, Joaquim Machado de – **Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I.** FRANÇA, José-Augusto (posf.). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975 [edição fac-símile da edição de 1810], p. 291.

⁷⁵⁸ PEREIRA, José Fernandes – **Arquitectura e Escultura de Mafra: Retórica da Perfeição.** Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 265-267; PEREIRA, José Fernandes – **A Escultura de Mafra.** Lisboa, Ministério da Cultura, IPPAR, 2003; VALE, Teresa Leonor M. – **A escultura italiana de Mafra.** Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

⁷⁵⁹ O escultor Francisco de Assis Rodrigues refere o ano de 1750 como data de fundação da escola de Mafra. Apesar de esta data ter sido reproduzida por diversos autores Sandra Costa Saldanha sustenta que esta não se terá iniciado antes de 1852, data em que a estada de Alessandro Giusti em Lisboa se encontra abundantemente documentada. (RODRIGUES, Francisco de Assis – **Dicionário Técnico e Histórico de pintura, escultura, arquitectura e gravura.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 16; QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Alessandro Giusti (1715-1799) e a aula de escultura de Mafra.** Coimbra: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 187.)

⁷⁶⁰ MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922. Subsídios para a História da Arte portuguesa, n.º V [1.ª ed. de Lisboa, 1823], p. 209; QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Alessandro Giusti...**, p. 131-134.

⁷⁶¹ PEREIRA, José Fernandes – **Arquitectura e Escultura de Mafra: Retórica da Perfeição.** Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 258; PEREIRA, José Fernandes – **Estética Barroca: Arquitectura e Escultura.** In: RODRIGUES, Dalila, coord. **Arte Portuguesa da pré-história ao século XX.** Lisboa: Fubub editores, 2009, p. 121.

em três anos a fundação da mais solene Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.⁷⁶² Também perto destas datas, D. João V de Portugal pensou fundar uma Academia de Belas-Artes, para a qual chegou adquirir uma colecção de modelos de gesso em Roma.⁷⁶³ O falecimento do soberano terá frustrado estes planos, tendo a colecção de modelos ido parar à referida Escola de Escultura, que a partir de 1753 começou a laborar debaixo da alçada do italiano Alessandro Giusti.⁷⁶⁴

Coincidentemente, a única moldagem identificada como procedente desta colecção é um relevo que Angelo De Rossi esculpiu para o túmulo do Papa Alexandre VIII, e onde se representa uma *canonização de cinco santos*.⁷⁶⁵ (**Fig. 36**) Esta obra, cujo original se acha depositado na Basílica de São Pedro no Vaticano, vem prolongar as analogias já antes estabelecidas entre a sede Apostólica e o empreendimento régio erigido em Mafra. Conquanto não tenha sido determinada uma relação directa entre a Academia que quis fundar e a instituição de ensino que efectivamente veio a existir, esta não deixa de ser uma escolha particularmente feliz, considerando que o encargo comissionado a Alessandro Giusti consistia, justamente, na execução de diversos retábulos em mármore numa escala muito próxima aquele modelo de gesso. A importância que estes objectos teriam na estruturação da cultura artística dos escultores lá formados, é facilmente comprovável pelo menos no caso de Machado de Castro, em cujo *Dicionário Razoado de Escultura* faz tecer rasgados elogios à obra de Angelo De Rossi.⁷⁶⁶ Esta associação não deixa de dar consistência a uma relação directa entre o repertório de modelos adquiridos para os Laboratórios e Escultura e a natureza dos

⁷⁶² Sobre a Academia de escultura de Giovanni Domenico Olivieri, vd. TÁRRAGA BALDÓ, Maria Luisa – **Giovanni Doménico Olivieri y el taller de Escultura del Palácio Real**. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992.

⁷⁶³ CASTRO, Joaquim Machado de – **Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha N. Senhora**. Lisboa, 1818, In: LIMA, Henrique Campos de. Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1825, p. 221.

⁷⁶⁴ José Fernandes Pereira foi quem pela primeira vez estabeleceu a relação entre a colecção de Mafra e o espólio de obras no Gabinete de Machado de Castro que seria mais tarde descrito por António Ribeiro dos Santos (PEREIRA, José Fernandes – **Teoria do Desenho Português: O Sistema Clássico**. In: Vieira Lusitano (1699-1783). O desenho. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p. 27.)

⁷⁶⁵ Esta foi a única obra identificada na lista avançada por António Ribeiro dos Santos quando descreve a Aula de Escultura: “No Gabinete da Escolla de Esculptura, a que Preside(?) Joaquim Machado, há muitas Estatuas, vazadas em forma, estrahida sobre os mesmos originaes: as melhores são a Vénus de Medicis; o Hercules de Farnesio; o Laoconte; a Venus pudica, ou da Conchinha; o Apolo de Belvédêr; os Apostolos de Maini, Mestre de Alexandre Justi, que se tirarão sobre os Originaes, que tinham vindo de prata para a Patriarchal, e que se perderão pello Terramoto de 55. Hum Baicho relevo convexo; em q.’ se representa huma cannonização, que hé de Angelo Rossi, que mandou vir de Roma D. João V.” (BNP – Res, MSS, Caixa 11, n.º 18: SANTOS, António Ribeiro dos. **Epistola das Belas-Artes**. 1799, p. 21; FBAUL, Esc. 823.)

⁷⁶⁶ CASTRO, Joaquim Machado de – **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, p. 24.

encargos assumidos no Convento de Mafra (1753), Quinta Real de Caxias (1784), Basílica da Estrela em (1785) e Palácio da Ajuda (1813), ficando-nos a percepção de que cerca de três anos antes do início de uma campanha decorativa de iniciativa régia, se incrementava o ensino de escultura pela aquisição de colecções de modelos de gesso.⁷⁶⁷

O impacte que a passagem por Mafra terá tido na maturação artística de Machado de Castro perpassa num conjunto de modelos que posteriormente rumou para a Aula de Escultura de Lisboa, que o mesmo artista viria a fundar. Sandra Costa Saldanha ainda terá encontrado vestígios desta colecção em Mafra, o que comprova que nem todas as moldagens de gesso terão sido transferidas para a capital, existindo assim a possibilidade de só terem saído múltiplos destas, e não os exemplares que originariamente se encomendaram de Roma.⁷⁶⁸

No futuro, valerá a pena investigar-se mais a fundo esta questão, até porque, algumas evidências sugerem que apenas tenham viajado para Lisboa reproduções das obras que mais apraziam a Machado de Castro. De fora da selecção poderão ter ficado os dois pares de réplicas representando a *Noite*, o *Dia*, a *Aurora* e o *Crepúsculo* que existem na Capela dos Médici em Florença, cuja expressão “amaneirada” era reprovada pelo escultor português.⁷⁶⁹ Uma outra obra que se conhecia por intermédio de um modelo de gesso, e que igualmente terá contribuído para uma apreciação menos positiva da obra de Miguel Ângelo, foi um *São Jerónimo*, cujas descrições correspondem, porém, a uma obra homónima da autoria de Alessandro Vittoria (1525-1608).⁷⁷⁰ Este

⁷⁶⁷ Para isto considere-se a sucessão de colecções de modelos de gesso adquiridas cerca de 1750 (?), em 1782, em 1798 e em 1802. Nesta última, o desvio é em parte justificado pelas contendas que opuseram os arquitectos e pela invasão francesa em 1807.

⁷⁶⁸ QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Alessandro Giusti...**, p. 244.

⁷⁶⁹ Ainda sobre Miguel Ângelo refere-se: “Devem pois os Professores destas Artes possuir da Anatomia os mais amplos conhecimentos que lhes for possível. O immortal Buonarroti os teve em grão superior, posto que isso mesmo o impellio a deliberações dignas de censura pela ostentação que fez da sua sciencia Anatomica.” (CASTRO, Joaquim Machado de – **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, p. 22.)

⁷⁷⁰ Sobre o assunto Machado de Castro chegaria a referir: “Os Gregos e Romanos antigos sim forão excellentissimos em carnes, bem que exaggeradas; mas nas femininas forão óptimos, mostrando nellas o Bello reunido. Porem nos pannejamentos, ou roupagens longe de nós o seu estilo, que até chega a ser contrário à Religião, e boa Moral, á boa Razão, e sã Filosofia. O que confirma no celebre Modélo de S. Jeronimo de Buonarroti, o qual he uma figura de pouco mais de palmo (que entre nós anda em gesso) todo nú, que tendo apenas hum panno pela cintura para contribuir á honestidade, nada deixa por isso de mostrar-lhe o vulto, e contorno do membro viril!” Suspeitamos que esta obra tenha ingressado em 1836 na colecção da Academia de Bellas-Artes de Lisboa, tendo por procedência a Aula Pública de Desenho, e que seja o mesmo S. Jerónimo que viria a ser referido por João José dos Santos em 1860, pese a circunstância de na ocasião esta obra não ter sido atribuída a Miguel Ângelo. (CASTRO, Joaquim Machado de – **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, p. 23; SANTOS, João José dos –

exemplo, lembra-nos que a falta de pudor de alguns autores modernos na representação de figuras veneráveis seria severamente desaprovada por Castro, tornando assim patente que os excessos de nudez eram mais facilmente tolerados em representações mitológicas e heróis clássicos.

Não obstante, parece-nos, que a colecção do insigne escultor português se tenha começado a constituir logo a partir de 1771, quando lhe foi comissionada a execução da estátua equestre de D. José I. Isto explicaria a existência simultânea no Convento de Mafra e na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa de múltiplos de um apostolado que terá sido executado por Giovanni Battista Maini para a Patriarcal de Lisboa, cujos originais terão desaparecido com o terramoto de 1755.⁷⁷¹ Ainda assim, nem todos os gessos existentes na Aula de Escultura de Lisboa foram herdados de Mafra, e, com efeito, subsistem ainda diversos registos de importação de modelos de escultura de Roma.⁷⁷² Em 1798, o refúgio arcádico de Machado de Castro no Palácio do Calhariz seria louvado por António Ribeiro dos Santos, encontrando-se posteriormente outros registos de apreço por este mundo encantado nas reverberações poéticas de Júlio de Castilho, que ainda encontrou a casa do estatuário português “decorada com panos de arraz onde imagens de heroes da Ilíada pareciam, à luz indecisa dos aposentos, saltar da tela para vir terminar no meio d’elles as suas homéricas pelepas.”⁷⁷³

Como foi referido por Ana Duarte Rodrigues, estes modelos teriam maioritariamente o formato de figuras académicas, situadas entre 54 e 67 cm.⁷⁷⁴ Saliente-se a este propósito que os modelos neste formato terão igualmente servido de ponto de partida para a execução de réplicas de escultura clássica em pedra nos Laboratórios de Escultura do Reino. O *Hércules* e a *Flora Farnésio* atribuídos à mão do italiano Alessandro Giusti são obras fundamentais para compreender uma nova relação

Exame crítico do opúsculo: Reforma d’Academia de Bellas Artes de Lisboa. Lisboa: Typographia de G. M. Martins, 1860, p. 30.)

⁷⁷¹ QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Alessandro Giusti...**, p. 245-246.

⁷⁷² Cruzando as referências avançadas por Miguel Faria e Ana Duarte Rodrigues, é particularmente evidente a existência de dois fulcros distintos de aquisições centradas em 1782 (Julho de 82, Outubro de 83) e 1798 (Março de 98 e Maio de 98). (FARIA, Miguel Figueira – **Machado de Castro...**, p. 65; RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado.** Lisboa: [s.n.], 2004, Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol. II, doc. 31-32.)

⁷⁷³ CASTILHO, Júlio de – **Memórias de Castilho.** Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1881, vol. I, p. 100-101.

⁷⁷⁴ RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa...**, vol. I, p. 189.

com a práxis da escultura.⁷⁷⁵ (**Fig. 3 e 4**) Nelas sobressai não só um virtuosismo técnico excepcional, mas sobretudo um conjunto de modificações aos referentes originais, como a pose simétrica da *Flora* e a alteração do desenho do *Hércules*, no que, em ambos os casos, confirma que o ponto de apoio terão sido estampas. De facto, sobrevive ainda um modelo de gesso da *Flora Farnésio* que julgamos ter sido utilizado na transposição para pedra por ostentar a mesma assimetria em face do original e por medir rigorosamente 1/3 da dimensão final da estátua.⁷⁷⁶ Este pode bem ter sido o ponto de partida para a obra homónima que Machado de Castro viria a executar em barro para a Quinta Real de Caxias, onde é corrigida a herética assimetria.⁷⁷⁷

Esta escrupulosa obediência às fontes veio a tornar-se numa das imagens de marca de Machado de Castro podendo eventualmente ter servido de muleta para compensar a dificuldade que o escultor tinha em conceber cenários ficcionados. Como foi referido por Ana Duarte Rodrigues, esta consideração enfatiza o carácter auto-referencial das suas alegorias frequentemente ensaiadas em *tableau vivant* realizados na própria Aula de Escultura.⁷⁷⁸ A este propósito, valerá a pena recordar que na sessão solene realizada na Casa Pia de 1787 se recorreu a um expediente idêntico para fazer representar uma alegoria evocativa ao aniversário da rainha Maria I, onde o escultor dispôs vários figurantes segundo uma cena previamente experimentada.⁷⁷⁹

Outro exemplo deste mesmo recurso pode ser vislumbrado na *Alegoria à Escultura* que figura na *Descrição Analítica da Estátua Equestre do Rei D. José I*,⁷⁸⁰ onde nos surgem representadas diversas obras que ainda hoje sobrevivem, comprovando-se que o espaço onde a alegoria fora encenada era a sua própria oficina. (**Fig. 37**) Nele julgamos identificar algumas obras como o já mencionado relevo de Angelo De Rossi, a terracota de dois palmos da *estátua equestre de D. José I* que existe no Museu da Cidade de Lisboa e até uma réplica do *Torso de Belvedere* que

⁷⁷⁵ *Flora Farnésio* (MNAA, inv. 29 Esc.); *Hércules* (MNAA inv. 47 Esc.).

⁷⁷⁶ Gesso da *Flora Farnésio*; FBAUL, Esc. 620.

⁷⁷⁷ Segundo Ana Duarte Rodrigues, a terracota da *Flora Farnésio* que existiu na Quinta Real de Caxias terá sido executada depois de 1798. (RODRIGUES, Ana Duarte; [et al.] – **Os jardins do Palácio Nacional de Queluz**. Lisboa: Palácio Nacional de Queluz / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013, p. 69.)

⁷⁷⁸ RODRIGUES, Ana Duarte – **The Aula and Laboratorio of the Portuguese royal sculptor Joaquim Machado de Castro**. *Sculpture Journal*. Vol. 22, n.º 2 (2013), p. 43.

⁷⁷⁹ CASTRO, Joaquim Machado de – **Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha N. Senhora**. Lisboa, 1818, In: LIMA, Henrique Campos de. *Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1825, p. 207.

⁷⁸⁰ CASTRO, Joaquim Machado de – **Descrição analytica...**, p. XXXVI-1.

possivelmente será a mesma que João José dos Santos vira a mencionar em 1860⁷⁸¹ (e que ainda se conserva na FBAUL). Neste caso, como noutros, não deixa de ser surpreendente a opção do escultor se fazer retratar e auto-representar em diversos retratos ou alegorias por intermédio do mesmo terracota desconjuntada, que aqui se contempla.⁷⁸²

Esta circunscrição ao mundo que lhe era conhecido poderá igualmente inferir-se de outra *Alegoria às Belas-Artes*,⁷⁸³ na qual a arte de esculpir é figurada por intermédio de uma figura feminina que inscreve o seu nome num *Hércules Farnésio* com a mesma altura que a estátua executada pelo escultor para o Jardim Botânico Tropical de Lisboa.⁷⁸⁴ **(Fig. 18)** Também por aqui se conclui que esta terá sido a escultura dilecta de Machado de Castro, surgindo-nos abundantes testemunhos de reverência na sua obra escrita e gráfica, sendo ainda uma das esculturas que mais pormenorizadamente se desenhou e estudou no seu *Livro de estátuas C.* **(Fig. 7)** Outra estátua que igualmente surge neste álbum e que terá sido executada em simultâneo para o mesmo jardim é o *Fauno Dançante*,⁷⁸⁵ comprovando-se por esta via a importância que o desenho teve na afirmação de uma tradição escultórica nacional com repercussões particularmente evidentes na dominação, por mais de uma centúria, do estudo do gesso. **(Fig. 8)**

Machado de Castro foi, aliás, uma das personalidades que mais se debateram pela promoção do desenho no país, tendo sido um dos directores de estudo na primeira aula do Nu criada em 1781 e vindo mais tarde, em 1787, a preleccionar o já referido discurso apologético da Casa Pia do Castelo.⁷⁸⁶ A importância que lhe estava associada traduziu-se na obrigatoriedade de todos os aprendizes que quisessem ingressar na Aula e Laboratório de Escultura frequentarem primeiro a Aula Régia de Desenho durante cinco

⁷⁸¹ Esta obra é provavelmente a mesma que no inventário de 1836 da Aula de Escultura surge referenciada como um modelo arruinado. (SANTOS, João José dos – **Exame crítico...**, 29-30; FBAUL, Esc. 688.)

⁷⁸² Este modelo existente no Museu da Cidade, é mencionado no inventário de bens de Machado de Castro em 1822 e apareceria na colecção particular de Afonso de Dornelas em 1914. (cf. RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa...**, vol. II, p. 81-82; ASSOCIAÇÃO DE ARCHEOLOGOS PORTUGUESES, org. – **Exposição Olisiponense: Edifício Histórico do Carmo**. Lisboa: [s.n.], 1914, p. 159.)

⁷⁸³ Joaquim Machado de Castro, *Alegoria às Belas-Artes* (c. 1800); tinta castanha e grafite sobre papel; 17,6x22 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1130 Des.

⁷⁸⁴ RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa...**, vol. I, p. 216-217.

⁷⁸⁵ MENDONÇA, Ricardo J. R. – **A persistência da memória no Laboratório de Escultura da Academia de Bellas-Artes de Lisboa**. RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. [Catálogo da exposição] *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, p. 148-149.

⁷⁸⁶ RODRIGUES, Francisco de Assis – **Commemorações - Joaquim Machado de Castro**. *Revista Universal Lisbonense*. N.º 7 (1842-1843), artigo n.º 1029, p. 101.

anos.⁷⁸⁷ Este legado intelectual seria assegurado pelo seu aluno dilecto Faustino José Rodrigues, que, logo a partir de 1787, se evidenciou como professor de desenho de figura na Casa Pia e mais tarde, em 1812, na Aula Pública de Desenho.⁷⁸⁸

Também na produção escultória deste último escultor se reconheceria uma disposição para apoiar a criatividade em paradigmas que o precedem, sem perder de vista outros exemplos coevos. Neste caso em concreto, não parece que os ensinamentos de Machado de Castro tenham sido correctamente assimilados, podendo mesmo observar-se uma transposição das fronteiras entre copiar, citar e plagiar, como ficaria patente em duas estátuas executadas entre 1826-1829 para o vestíbulo do Palácio da Ajuda.⁷⁸⁹ Julgamos por isso que não seja uma mera casualidade as semelhanças reconhecidas entre a estátua de pedra que figura o *Amor da Virtude* e o modelo de barro representando o *Génio da Independência Nacional* que Antonio Canova executou cerca de 1807.⁷⁹⁰ (Fig. 11 e 9) Refira-se, a este propósito, que o modelo que nos chega do italiano se assume como uma lição de composição em Escultura, já que torna evidente a diferença entre a citação erudita e a criação insípida, num período histórico em que facilmente as duas acepções poderiam ser confundidas. O ponto de partida para esta terracota terá sido o *Apolo de Belvedere*, mas para matizar as similitudes com esta estátua foi alterada a inclinação da cabeça e representou-se o tronco da figura em simetria, utilizando o escudo na parte inferior para dissipar as afinidades com única parte idêntica à estátua helénica. Esta composição terá sido mimetizada na estátua *Amor da Virtude*, limitando-se Faustino José Rodrigues a representá-la em simetria, introduzindo pequenas variações na colocação dos braços e na caída dos panejamentos, o que, conquanto seja suficiente para ilibar o escultor das acusações de plágio, não

⁷⁸⁷ FARIA, Miguel Figueira – **Machado de Castro (1731-1822): Estudos**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 42; RODRIGUES, Ana Duarte – **A estatuária e a imaginária: entre a práxis do Laboratório e a Subcontratação**. In: RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. [Catálogo da exposição] O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, p. 80.

⁷⁸⁸ CAVROÉ, Pedro Alexandre – **Curiosidades**. *Jornal das Bellas Artes ou Mnemosine Lusitana*. N.º V (1816), p. 80-85; RODRIGUES, Francisco de Assis – **Comemorações - Faustino José Rodrigues**. *Revista Universal Lisbonense*. N.º 7 (1842-1843), p. 257.

⁷⁸⁹ Sobre estas esculturas, vd. PEREIRA, José Fernandes – **Faustino José Rodrigues**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 512-515; PINHO, Elsa Garrett – **Poder e Razão: Escultura Monumental no Palácio Nacional da Ajuda**. Lisboa: IPPAR - Ministério da Cultura, 2002, p. 92-99.

⁷⁹⁰ MNAA, inv. 578; AAPSSR – Livro 17 [p. 54 - 55]: **Descrição de estátua representando Génio da Impedendencia Nacional**. Datada de 11 de Julho de 1807.

chega, em nossa opinião, para valorar esta obra como uma criação original.⁷⁹¹ Esta intervenção não deixa de fazer lembrar o *Hércules* atribuído a Alessandro Giusti, no qual se utilizou o mesmo expediente para se adaptar uma determinada composição a uma personagem distinta.

A prova de que esta opção não foi fruto de um acaso vem-nos de uma outra estátua representando o *Amor da Pátria*, na qual Faustino José Rodrigues havia de mimetizar uma pose inspirada provavelmente num modelo helénico e reproduzida em duas esculturas de chumbo que existem nos Palácios da Fronteira e de Queluz, respectivamente. (Fig. 38 e 39) Estas afinidades demonstram que, ao contrário da interpretação de Elsa Garrett Pinho, a obra de Faustino não colhe qualquer influência nas esculturas de Mafra.⁷⁹² Aliás, o único vínculo ao referencial estética barroco poderá reconhecer-se apenas numa maior proximidade à estátua de *Marte* que John Cheere executou para o Palácio de Queluz em 1756, na qual é patente o mesmo esquema compositivo, a indumentária militar tipicamente romana com uma *culotte* interior a terminar nas canelas, e até mesmo o dragão que figura no topo do elmo.⁷⁹³ Mais uma vez, o papel inventivo do escultor resume-se a pequenos apontamentos no vestuário e à adopção de uma morfologia mais robusta para a figura heróica, o que em ambos os casos dificilmente poderá valorizá-lo no plano criativo.

Poderá suceder que Faustino José Rodrigues tenha sido atraído pela sua ingenuidade, tentando adaptar a aura clássica dos modelos de chumbo a um registo que lhe fosse mais familiar. A este propósito, vale a pena considerar que, no mesmo jardim do Palácio da Fronteira onde se encontrava o centurião romano, viríamos adicionalmente encontrar uma moldagem em chumbo do *Fauno Dançante*, uma obra que como atrás se viu, fora replicado em pedra para a Quinta Real de Belém pelo

⁷⁹¹ MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Classical sculpture reproductions and Portuguese gardens**. *Gardens & Landscapes of Portugal*. CHAIA/CHAM/Mediterranean Garden Society. N.º 2 (Maio de 2014) [no prelo]. URL: <http://www.chaia_gardens_landscapesofportugal.uevora.pt/index%20home%20presentation.htm>

⁷⁹² Sobre o assunto a autora escreve: “Relevando necessariamente a diferença de atitude e função entre as imagens, é possível encontrar algumas semelhanças entre o *Amor da Pátria* e o *São Sebastião* de Carlo Monaldi, pesem embora as limitações técnicas artísticas que a primeira estátua revela quando comparada com a do mártir-guerreiro.” (PINHO, Elsa Garrett – *ibidem*, p. 99.)

⁷⁹³ RODRIGUES, Ana Duarte – **O triunfo da Escultura de Jardim em Queluz**. In: RODRIGUES, Ana Duarte [et al.]. *Quinta Real de Caxias: História. Conservação. Restauro*. Oeiras: Câmara Municipal, 2009, p. 68-69.

Laboratório de Escultura.⁷⁹⁴ Esta coincidência vem reforçar a ideia de os modelos de escultura clássica importados para as *Villas* portuguesas terem influenciado a produção da Escola de Lisboa. Esta tese contraria uma ideia formulada por alguns historiadores, segundo a qual Machado de Castro e seus sucessores se haviam debatido pela perpetuação do barroco, verificando-se, antes pelo contrário, um esforço de actualização apoiado em exemplos consagrados e actuais, dentro do elenco de referências visuais clássicas que lhes eram conhecidas. Deste modo, as gavetas cronológicas utilizadas para compartimentar a produção artística poderão explicar que a adaptação de uma escultura de Canova tenha passado por barroca e que a estátua do *Príncipe Regente* que existe no Jardim Botânico da Ajuda fosse atribuída a Joaquim Machado de Castro, quando o seu autor foi provavelmente, João José de Aguiar.⁷⁹⁵ (Fig. 10)

As escassas repercussões do ensino ministrado por Aguiar permitiram que na Aula de Escultura vingasse o legado de Machado de Castro, por intermédio de Faustino José Rodrigues e do filho deste, Francisco de Assis Rodrigues. O concurso que, em 1829, conduziu Francisco ao lugar de substituto da Aula de Escultura teve como uma das provas a cópia do *Laocoonte*.⁷⁹⁶ Também a *Memória de Escultura* executada no seguimento deste mesmo concurso é um dos textos onde mais directamente se reconhecem alusões a modelos de gesso existentes no acervo da mesma Aula, não tanto pelas alusões mais óbvias ao mencionado grupo do *Laocoonte* ou até ao *Apolo de Belvedere* mas, sobretudo, porque o “difficultoso” relevo de Angelo de Rossi é seguramente a já mencionada *canonização de cinco santos pelo Papa Alexandre VIII*, que procede da escola fundada em Mafra.⁷⁹⁷ Conquanto não nos tenham surgido referências explícitas ao uso deste modelo no ensino, a sua importância formativa

⁷⁹⁴ Um aspecto comum em ambas cópias que pode servir para relacioná-las são as dissemelhanças apresentadas na representação do tronco de árvore, comparativamente com o original. De facto, fica-se com a ideia de que a ausência do tronco na reprodução da estátua de chumbo que existe no Palácio da Fronteira terá obrigado ao improvisado de uma estrutura necessariamente diferente que conferisse solidez à obra executada em mármore para a Quinta de Belém. A este propósito, note-se que, no desenho do *Fauno Dançante* que figura no *Livro de estátuas C*, este elemento de sustentação surge apenas esboçado, não sendo por isso possível determinar se este último foi feito a partir de estampa ou de um modelo de gesso.

⁷⁹⁵ MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico.** *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º 16 (2014), [no prelo].

⁷⁹⁶ A cópia do *Laocoonte* ter-se-á desenrolado ao longo de três sessões, sendo possível que o resultado deste concurso seja expresso no desenho de um torso que existe no Museu do Chiado e que já foi mencionado por Eduardo Duarte. (DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 510; FARIA, Miguel Figueira – **Machado de Castro (1731-1822): Estudos**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. p. 46-51.)

⁷⁹⁷ RODRIGUES, Francisco de Assis – **Memória de Escultura, apresentada e proferida no concurso para o provimento ao lugar de professor substituto da Aula e Laboratório de Escultura**. Lisboa: Na Impressão Régia, 1829, p. 6; FBAUL, Esc. 823.)

confirma-se por uma cópia exibida na Exposição Trienal de 1843, da autoria de João Gualberto Rodrigues, artista agregado à Aula e irmão do professor proprietário.⁷⁹⁸

Num momento em que os modelos de gesso se assumiam como o principal suporte didáctico no ensino do desenho e da estatuária, os escultores foram, dentro do elenco de docentes, quem mais se debateu pela aquisição de novos exemplares, na senda de uma tradição que até aqui se tem vindo a enunciar. A este propósito, recorde-se que foi Francisco de Assis Rodrigues quem, em 1836, requereu que os modelos de estátuas existentes na Casa Pia fossem entregues na Academia de Belas-Artes, invocando-se como razão soberana não tanto a sua legítima propriedade, mas sim a sua urgência nos estudos da Aula de Escultura.⁷⁹⁹ Este caso contrasta com a postura do grémio de pintores, que em pleno Neoclassicismo terá continuado a privilegiar o uso de estampas. Lembre-se, a este propósito, a conduta do pintor António Manuel da Fonseca que, no seu pensionato a Roma, em 1840, terá preferido empenhar a Academia num conjunto de objectos nos quais entravam estampas e modelos de pequena dimensão, em vez da colecção de estátuas que fora incumbido de adquirir ao pintor Vincenzo Camuccini.⁸⁰⁰ Esta atitude, que indignaria o restante corpo académico, substantiva a pequena insurreição provocada por um conjunto de alunos que, em 1844, se revoltou contra o uso repetitivo dos mesmos modelos.⁸⁰¹ Não deixa, por isso, de ser paradoxal verificar-se que quando, em 1854, chegaram finalmente os primeiros relevos encomendados de Roma, o pintor Joaquim Rafael tenha preferido manter na Aula de Desenho Elementar as obras que já lá existiam, por achar que *Sagrada Família* de Miguel Ângelo era excessivamente difícil para alunos copiarem.⁸⁰² Por oposição, constata-se que quando, em 1871, chegou a importante colecção de modelos de estátuas oferecidas pelo governo

⁷⁹⁸ A cópia que o artista João Gualberto Rodrigues executou reproduz apenas um trecho do referido relevo. (ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1843**. Lisboa: [s.n.], 1843, p. 17; FBAUL, Esc. 817.)

⁷⁹⁹ ANBA – Cota 6. **Actas da Academia de Bellas Artes de Lisboa: 1836 a 1837**. Sessão de 27 de Novembro de 1836.

⁸⁰⁰ ANBA – Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850 – **Comunicação à tutela da forma pela qual se haveria de adquirir uma colecção de modelos**. Datada de 26 de Junho de 1850.

⁸⁰¹ FRANÇA, José-Augusto – **A arte em Portugal no século XIX**. 3.^a ed. vol. I, Lisboa: Bertrand, 1990, p. 227.

⁸⁰² Nesse momento existiam na Aula de Desenho Elementar o *Gladiador Combatente*, entre outras. (ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856**. Sessão de 27 de Abril de 1854.)

espanhol, prontamente o escultor Vítor Bastos solicitou a substituição dos exemplares que tinha a uso na Aula de Escultura e de Desenho do Antigo.⁸⁰³

Estes episódios confirmam que os registos de apreço por estes objectos surgem-nos sobretudo pela voz de escultores como Assis Rodrigues, que na Exposição Trienal de 1862 chega a equiparar esta colecção de modelos de estátuas à galeria de pinturas da Academia.⁸⁰⁴ No seguimento desta especialização, é digno de menção que até a introdução de repertórios de obras que escapam ao mais convencional formulário da escultura clássica foram também alocados aos estudos de escultura.⁸⁰⁵ Estes exemplos salientam o papel que os escultores terão tido na promoção de uma concepção classicista do ensino artístico, sobretudo no que concerne ao desenho executado a partir de gesso.⁸⁰⁶ É possível que a partir da década de 60 esta influência se devesse ao exigente sistema de ensino francês, que era seguido com particular atenção no sentido de tornar os artistas portugueses mais aptos a competirem na admissão à École des Beaux-Arts de Paris. Este legado seria particularmente notório no escultor José Simões de Almeida (tio), que, nas palavras do escritor Ramalho Ortigão, elevaria o desenho à categoria de ciência.⁸⁰⁷ No seguimento desta dominação é também digno de registro que quando, em 1875, Simões de Almeida pede a exoneração do cargo de professor de desenho do Antigo, de pronto o pintor Miguel Ângelo Lupi vem sugerir que o posto fosse ocupado pelo estatuariário portuense António Soares dos Reis. A proposta foi unanimemente aceite por todo o corpo académico, e só seria frustrada pelo apego do

⁸⁰³ Nesta ocasião foram postos ao seu dispor a *Diana Caçadora*, o *Fauno de Fídias*, um fragmento de figura de mulher, o *Gladiador combatendo* e o *Discóbolo*. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Resposta ao pedido endereçado por Vítor Bastos para que fossem substituídos os modelos de gesso nas aulas de Escultura e do Antigo**. Datada de 25 de Outubro 1871; AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Participação de que foram postas ao dispor de Vítor Bastos 5 estátuas, 3 cabeças e 10 extremidades**. Datada de 10 de Novembro de 1871.)

⁸⁰⁴ RODRIGUES, Francisco de Assis – **Na Sessão Publica Triennial, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas em 29 de Março de 1862**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1862, p. 10.

⁸⁰⁵ Veja-se por exemplo o caso da colecção de moldagens de escultura renascentista Florentina remetida de Itália em 1878 por Alfredo de Andrade. (ANBA – 3-D-SEC.232. Inventário de aquisições A.R.B.A.L.: **Lista de modelos comprados por Alfredo de Andrade por ordem da Academia**. Datada de 20 de Novembro de 1878.)

⁸⁰⁶ relação entre o ensino do desenho e a escultura já antes merecera a atenção de José Fernandes Pereira e Eduardo Duarte (PEREIRA, José Fernandes – **Teoria da escultura oitocentista (1836-1874)**. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º 8, 2006, p. 89; DUARTE, Eduardo – **Desenho**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 193.)

⁸⁰⁷ A importância do magistério de Almeida (Tio) foi já salientada por Eduardo Duarte. (DUARTE, Eduardo – **Pequenas grandes Academias: Simões de Almeida (tio) desenhador e professor**. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º 2 (2001), p. 20-36; ORTIGÃO, Ramalho – **A Arte Portuguesa**. Tomo II, Lisboa: Livraria Clássica, 1943-1947, p. 232.)

artista à cidade invicta, pelo que, no final, seria um outro escultor, Alberto Nunes (1838-1912), a ocupar a vaga.⁸⁰⁸

Para lá do formalismo histórico que une as Aulas de Desenho do Antigo à Aula de Escultura, verifica-se que na Academia de Lisboa estas disciplinas chegaram até a partilhar a mesma sala de aula. O reconhecimento desta tradição colide com a opção tomada em 1896 de se baptizar o prémio de desenho do gesso em honra do pintor Miguel Ângelo Lupi.⁸⁰⁹ Conquanto se reconheça uma certa originalidade nesta escolha, não se pode dizer que este desfecho seja necessariamente surpreendente, se considerarmos a popularidade alcançada por pintores românticos e as repercussões que este inexplicável estado de graça operou no branqueamento da memória de escultores como Assis Rodrigues.⁸¹⁰ Esta opção acabou por dissipar o real valor de Lupi porque homenageia um pintor que alcançou notoriedade como retratista, desempenhou funções como professor de Pintura de História, assistiu na Aula do Nu e presidiu à primeira instalação de pinturas na galeria da Academia em 1866,⁸¹¹ sem nunca ter alcançado qualquer distinção de relevo no estudo do gesso.

O predomínio de escultores na disciplina parece ter-se mantido até ao século XX, verificando-se, aliás, que o desenho foi uma porta de entrada para muitos estatuarios eminentes como Simões de Almeida (sobrinho) (1880-1950) e Leopoldo de Almeida (1898-1975), sendo por isso, digno de menção que mais recentemente na década de 70 foi também o escultor Lagoa Henriques (1923-2009) que veio refundar o ensino do desenho.⁸¹² Este legado, que contou com mais de duzentos anos de história, tem-se esbatido nos últimos tempos por terem deixado de se admitir artistas com esta formação ao ensino da disciplina de desenho.

⁸⁰⁸ ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881.** Sessão de 26 de Agosto de 1875.

⁸⁰⁹ Desde modo foram sucessivamente celebrados prémios em memória dos pintores Tomás da Anunciação (1884), Miguel Ângelo Lupi (1896), José Ferreira Chaves (1900). O primeiro prémio criado para distinguir um escultor só surgiu em 1913 como forma de homenagem a Alberto Nunes. (Vd. FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto.** Lisboa: Fim de Século, 2011, p. 196-197.)

⁸¹⁰ Sobre este assunto Diogo Macedo, chegaria mesmo a dizer: “A obra do escultor, dispersa e em parte muito esquecida, sendo numerosa, quase se anulou com o tempo, depois de maltratada pelos seus detractores do período romântico.” (MACEDO, Diogo de – **Notas Biográficas de Dois Académicos. Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes.** 2.ª série, n.º 8 (1955), p. 51.)

⁸¹¹ ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.** Sessão de 5 de Dezembro de 1866.

⁸¹² CALADO, Margarida – **O Ensino do Desenho 1836-1987.** In: **O Risco inadiável: O Caderno de Desenho. Jubileu do prof. Lagoa Henriques.** Lisboa: Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1988, p. 77-117.

2. A herança de Joaquim Machado de Castro

Quando, em 1836, se fundou a Academia de Belas-Artes de Lisboa, inventariaram-se individualmente os espólios das três repartições do Ministério de Obras Públicas que lhe deram origem, passando este novo acervo a contar com cerca de um milhar de objectos.⁸¹³ Embora Alberto Faria tivesse, em 2010, dado conta da chegada deste numeroso espólio, só no decurso da presente investigação se veio a estabelecer uma relação entre esta colecção e os diversos modelos de escultura provenientes do Laboratório de Escultura que hoje se acham repartidos entre a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e o Museu Nacional de Arte Antiga.⁸¹⁴

Não se pode dizer que estes modelos tenham até ao momento sido devidamente estudados enquanto suporte autónomo, pese a circunstância de alguns deles terem já sido utilizados para ilustrar a produção artística do escultor Machado de Castro, ou para abrilhantar a opulência do acervo dos seus actuais legatários.⁸¹⁵ A genuinidade deste conjunto chegou mesmo a ser posta em causa,⁸¹⁶ pelo que a presente análise vem abonar novos elementos que apontam para a sua autenticidade, ajudando a compreender o lugar próprio que aqueles chegaram a ocupar. As descrições pouco pormenorizadas que constam no inventário dificultam uma identificação clara das obras que, respectivamente, procedem da Casa do Risco, da Aula de Desenho de Figura, História e Arquitectura Civil e da Aula e Laboratório de Escultura; isso não impediu porém, a sua caracterização genérica. Na Casa do Risco, existia uma numerosa colecção de medalhas, rondando 300 exemplares; a escassa importância reconhecida neste conjunto de objectos oferece-nos, por contraste, muitas informações relevantes sobre o formato de objectos

⁸¹³ Vd. FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto**. Lisboa: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. II, doc. n.º 1-5.

⁸¹⁴ MENDONÇA, Ricardo J. R. – **A persistência da memória no Laboratório de Escultura da Academia de Bellas-Artes de Lisboa**. RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. [Catálogo da exposição] O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, p. 148-149.

⁸¹⁵ AA.VV. – **Memórias em Gesso, Exposição do Acervo Escultórico, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 1996; AA.VV. – **Machado de Castro. Do convento de Mafra a S. Francisco**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa, 1999; AA.VV. – **Tasselos, Passado – Presente. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 1996-1997.

⁸¹⁶ AA.VV. – **Memórias em Gesso, Exposição do Acervo Escultórico, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 1996, p. 2.

existente no Laboratório de Escultura. A ausência de moldes por taceiros neste último, demonstra que os modelos existentes eram, na sua maioria, exemplares únicos resultantes da actividade decorativa desta repartição de obras públicas, à qual se acresceu um conjunto de réplicas de escultura clássica.

Uma informação relevante na relação de objectos pertencentes à Aula de Escultura refere que a nova aula continuou a administrar o seu antigo espólio, sendo este composto por cerca de 480 objectos, onde se reconhece uma grande diversidade de formatos que variavam entre cabeças, relevos, grupos e estatuetas. O extenso número de modelos de figura que aqui se compreendia poderá eventualmente explicar-se por nele se terem incorporado gessos procedentes de três centros operativos: da escola de Mafra, fundada por Giusti, da Aula e Laboratório de Joaquim Machado de Castro e do Laboratório do Palácio da Ajuda, onde chegou a trabalhar João José de Aguiar. Esta procedência vem dar sentido a um rastro de modelos acumulados ininterruptamente desde que se estabeleceu a primeira escola de escultura no Convento de Mafra, em 1750. A estima que o então proprietário da aula de escultura nutria por este espólio ficaria patente anos mais tarde no seu *Dicionário Técnico*, quando no verbete de “modelo” Francisco de Assis Rodrigues refere: “Os escultores fazem modelos pequenos de barro, cera ou gesso ou mesmo de tamanho natural que lhes servem de guia. Nos museus ou gabinetes de curiosidades guardam-se com muita estimação os pequenos modelos em barro cozido ou outros materiais, feitos por artistas notáveis.”⁸¹⁷

Por entre cerca de 250 gessos reconhecem-se alguns modelos utilizados para intermediar as intenções entre D. João V e o conjunto de escultores italianos a quem, em 1729, foi comissionado o programa decorativo da Basílica de Mafra.⁸¹⁸ Deduz-se que este conjunto de modelos ingressou posteriormente na Escola de Escultura, inferindo-se, deste modo, que se tenha procedido a uma judiciosa separação entre os gessos que haviam de ser relegados para o ensino e as terracotas que já se haviam destinado à biblioteca do Convento de Mafra. A autenticidade destes parece ser asseverada pela evolução reconhecível no *Santo André*, de Girolamo Ticciati, para a Basílica de

⁸¹⁷ RODRIGUES, Francisco de Assis – **Dicionário Técnico e Histórico de pintura, escultura, arquitectura e gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 261.

⁸¹⁸ PEREIRA, José Fernandes – **Arquitectura e Escultura de Mafra: Retórica da Perfeição**. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 209-210; VALE, Teresa Leonor M. – **A escultura italiana de Mafra**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 21.

Maфра,⁸¹⁹ que, começando por ser um expansivo modelo de gesso, terá sofrido algumas modificações para melhor acomodar a obra ao nicho. **(Fig. 40)** Note-se, porém, que em Itália o sucesso desta primeira proposta justificaria que ela viesse mais tarde, em 1770, a ser adaptada à produção de porcelana da Fábrica Doccia.⁸²⁰ Inicialmente, o apóstolo surgia apoiado no pé esquerdo com o braço do mesmo lado aberto e esticado; todavia, no modelo de barro, este braço esquerdo surge recolhido para o peito, verificando-se ainda um ligeiro recuo do pé direito. Já na solução final, observa-se que o pé de apoio passou a ser o direito, e que o braço do mesmo lado, que anteriormente segurava o madeiro em cima, descaí para o nível da cintura, acrescentando-se nesta composição final um último toque na torção da cabeça para o lado esquerdo. Se, neste caso, as variações patentes no gesso abonam a favor da genuinidade, já no caso do modelo do *São Jerónimo*, de Filippo Della Valle, que mede 80 cm, é o factor de desmultiplicação (1/3) que nos leva a crer tratar-se este do protótipo utilizado para executar a estátua em pedra existente na Basílica.⁸²¹ **(Fig. 41)**

No entanto, nenhuma destas evidências seriam constantes noutros modelos com dimensões mais reduzidas, e que por isso mesmo parecem enquadrar-se nos exercícios de cópia denominados academias.⁸²² Efectivamente, a particularidade de os modelos de gesso *Santa Clara* e *Santa Isabel* que existem na FBAUL se acharem com as costas escavadas leva-nos a pensar que, na impossibilidade de se observarem estas obras por trás, se optou pela omissão desta parte.⁸²³ **(Fig. 42)** Saliente-se, a este propósito, que, em Dresden, existe na colecção procedente do pintor Anton Raphael Mengs um modelo com dimensões bem mais próximas do gesso utilizado por Giovanni Battista Maini na transposição para a pedra da *Santa Clara*.⁸²⁴ Embora exista a notícia de que parte do espólio de modelos de gesso de Mengs foi incorporada na Academia de Portugal em

⁸¹⁹ FBAUL, Esc. 636.

⁸²⁰ Vd. LANE, Arthur – **Italian Porcelain, with a note on Buen Retiro**. Londres: Faber and Faber, 1954, fig. 58.

⁸²¹ Esta obra mede 80 cm. (FBAUL, Esc. 623.)

⁸²² O formato das academias situa-se entre 54 e 65 cm. (CARVALHO, Maria João Vilhena de – **Normas de Inventário – Escultura. Artes Plásticas e Decorativas**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004, p. 26.)

⁸²³ A *Santa Clara* mede 56 cm (FBAUL, Esc. 631) ao passo que a *Santa Isabel, rainha da Hungria* mede 52 cm (FBAUL, Esc. 632).

⁸²⁴ KIDERLEN, Moritz – **Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlass des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden**. Munique: Biering & Brinkmann, 2006, p. 345.

Roma em 1791,⁸²⁵ achamos pouco plausível que qualquer uma destas obras tenha esta procedência, sendo mais provável tratar-se de uma cópia executada, quem sabe, por Machado de Castro. A sistemática representação do escultor italiano no acervo do Aula de Escultura demonstra a importância que Mafra teria na maturação de Machado de Castro, conferindo sentido à autoproclamada genealogia da Escola de Escultura de Lisboa que, por intermédio de Alessandro Giusti, antigo discípulo de Maini, reclamava uma origem no afamado Camilo Rusconi.⁸²⁶ Outro conjunto que evoca igualmente esta ligação a Maini são duas moldagens de um apostolado executado pelo escultor italiano para a Igreja Patriarcal de Lisboa (e que desapareceria com o terramoto de 1755).⁸²⁷ Deste conjunto, que em 1836 se achava ainda completo, apenas se conservam dois exemplares representando *São Pedro* e *São Simão* oferecendo estes um importante complemento para outros cinco múltiplos do mesmo conjunto localizados por Sandra Costa Saldanha em Mafra.⁸²⁸

Outro modelo cuja importância advém do desaparecimento do original em pedra, é uma alegoria da *Fé suplantando a Heresia*, comissionada a Machado de Castro para o Palácio da Inquisição em 1773.⁸²⁹ (Fig. 43) Refira-se, porém, que nem todos os

⁸²⁵ MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores...**, p. 117.

⁸²⁶ Esta genealogia seria evocada por Joaquim Machado de Castro nos elogios tecidos a Camilo Rusconi que, por ter falecido em 1728, não chegou a intervir na campanha decorativa de Mafra. Somente os seus discípulos se salientaram nesta empreitada e, destes, apenas Giovanni Battista Maini veio a ser mestre de Alessandro Giusti. Esta origem seria depois reiterada noutras ocasiões, como por exemplo, no *Dicionário de Escultura*, quando, ao fixar uma definição para “Antigo”, não resiste a prestar um tributo aos escultores que melhor haviam imitado os cânones clássicos, nomeadamente Angelo de Rossi, Camilo Rusconi e Giovanni Battista Maini. Depois disto, também o escultor Francisco de Assis Rodrigues, herdeiro do posto de professor da Aula de Escultura, viria a evocar esta origem. (CASTRO, Joaquim Machado de – **Descrição analytica...**, p. 147; CASTRO, Joaquim Machado de – **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, p. 24; RODRIGUES, Francisco de Assis – **Memória de Escultura, apresentada e proferida no concurso para o provimento ao lugar de professor substituto da Aula e Laboratório de Escultura**. Lisboa: Na Impressão Régia, 1829, p. 6.)

⁸²⁷ António Ribeiro dos Santos refere: “No Gabinete da Escolla de Esculptura, a que Preside (?) Joaquim Machado de Castro, há muitas Estatuas, vazadas em forma, estrahida sobre os mesmos originaes: as melhores são a Vénus de Medicis; o Hercules de Farnesio; o Laoconte; a Venus Pudica, ou da Conchita; o Apolo de Belvedere; os Apostolos de Maini, Mestre de Justi, que se tirarão sobre Originaes, que tinham vindo de prata para a Patriarchal, e que se perderão pello Terramoto de 55.” (BNP – Res, MSS, Caixa 11, n.º 18; SANTOS, António Ribeiro dos. **Epistola das Belas-Artes**, 1798-1799, p. 21.)

⁸²⁸ No acervo da Faculdade de Belas-Artes sobrevivem ainda os seguintes exemplares: *São Pedro* (FBAUL, Esc. 652) e *São Simão* (FBAUL, Esc. 634). Sobre o conjunto de modelos existente em Mafra, vd. QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Alessandro Giusti (1715-1799) e a aula de escultura de Mafra**. Coimbra: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 245-246.

⁸²⁹ Segundo o pintor Cirilo Volkmar Machado, esta estátua terá sido executada em 1773, tendo nela trabalhado João José Elveni, Alexandre Gomes, Francisco Leal e José Joaquim Leitão. Por sua vez, Júlio de Castilho refere que ela terá sido destruída nas revoluções de 1820. Em 1948, Maria José Mendonça viria a compilar um conjunto de informações sobre esta escultura, publicando nessa ocasião um desenho da autoria de Luís António Xavier. (MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecção de memórias...**, p. 213;

modelos de estátuas executadas para Portugal que vieram a ser incorporados procedem da antiga Aula de Escultura, já que, pelo menos o gesso da *Estátua Equestre de D. José I*, que hoje existe no Museu Nacional de Arte Antiga, terá como procedência a Casa do Risco.⁸³⁰ Outro gesso que poderá ter a mesma origem é o modelo utilizado na execução da estátua do *Rio Tejo* existente no Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras, e que originariamente terá sido concebido para o Chafariz de Santana em Lisboa.⁸³¹

No seu conjunto, todos estes modelos testemunham a contínua produção de escultura pública em Portugal desde a década de 20 do século XVIII; para algumas delas, reconhece-se mesmo uma marca identitária que directamente as relaciona com os Laboratórios de Escultura do Reino, como: a *Flora Farnésio* de Giusti, o *Amor da Virtude* de Faustino José Rodrigues, a *Justiça* e a *Prudência* de João José de Aguiar, mas sobretudo as múltiplas obras assinadas por Joaquim Machado de Castro, nomeadamente a *Fé*, o *Conselho*, a *Gratidão*, a *Generosidade Régia* e o *São João da Cruz*.⁸³² Num outro formato, também o relevo existente na FBAUL que figura o *Sagrado Coração de Jesus* vêm aduzir importantes informações sobre execução de outros múltiplos executados a partir das composições particularmente bem-sucedidas.⁸³³ Algumas evidências sugerem que apenas tenham ido parar a colecções particulares variações desta primeira obra, como aquela que Diogo Macedo erradamente tomou como sendo o gesso original.⁸³⁴ Estas diferenças são visíveis sobretudo ao nível do tratamento das figuras e até no desalinhamento do coração, reconhecendo-se estes

CASTILHO, Julio de – **Lisboa Antiga, Bairros Orientais**. Lisboa: [s.n.], 1938, vol. XII, p. 98-99; COSTA, Luiz Xavier da – **As belas-artes plásticas em Portugal durante o século XVIII: resumo histórico**. Lisboa: J. Rodrigues, 1934, p. 31; MENDONÇA, Maria José – **Uma estátua Desaparecida de Joaquim Machado de Castro**. *Boletim MNAA*. Vol. 1, n.º 3 (1948); FBAUL, Esc. 627.)

⁸³⁰ Este modelo é mencionado por entre diversos objectos pertencentes à extinta Casa do Risco. (FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto**. Lisboa: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. II, doc. n.º 1, p. 5; MNAA, inv. 783 / 784 / 785 / Esc.)

⁸³¹ *Rio Tejo* (FBAUL, Esc. 754).

⁸³² *Flora Farnésio* (FBAUL, Esc. 620.), *Amor da Virtude* (FBAUL, Esc. 633), *Justiça* (FBAUL, Esc. 653), *Prudência* (FBAUL, Esc. 654), *Fé* (FBAUL, Esc. 761), *Conselho* (FBAUL, Esc. 757), *Gratidão* (FBAUL, Esc. 753), *Generosidade Régia* (FBAUL, Esc. 638), *São João da Cruz* (FBAUL, Esc. 637).

⁸³³ FBAUL, Esc. 217.

⁸³⁴ O relevo em questão que aparece na colecção de Carlos Andressen da Costa segue a mesma composição que um outro relevo em barro que existe no Museu da Cidade. (MACEDO, Diogo de – **Machado de Castro**. Lisboa: Realizações Artis, 1958, p. de estampa XCI; M.C.(L), Esc. 0667; RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. [Catálogo da exposição] *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, p. 146.)

desvios num relevo de barro existente no museu da cidade, que seguramente procede de uma colecção privada.⁸³⁵

A análise global ao conjunto de objectos recebidos em 1836 torna evidente uma diferença de tratamento entre os modelos de barro e gesso, porquanto os primeiros são descritos de forma concisa, e os segundos apenas enunciados genericamente por grupos, tornando difícil uma remissão directa a obras hoje conservadas. Nos gessos é mais óbvia a relação deste espólio com o ensino artístico por nele se incluírem protótipos de obras executadas, reproduções de esculturas clássicas sob a forma de réplicas, moldagens, e extremidades, mas onde, por exemplo, não figuram figuras de presépios. Por oposição, as terracotas constavam maioritariamente de obras de imaginária, figuras de presépios e pequenos modelos preparatórios. Algumas das terracotas mais facilmente reconhecíveis são a *Diana*, *Caridade*, *Liberalidade*, *Ceres*, dois modelos em dimensões distintas da estátua da rainha *D. Maria I*, um retrato em baixo relevo do marquês de Pombal, e um apostolado.⁸³⁶ **(Fig. 44)** O elenco de obras reunidas compreendia igualmente alguns originais de artistas afectos a estes e outros centros operativos, como o barrista António Ferreira, cujos dotes criativos eram bastante apreciados.⁸³⁷ A propósito deste último artista, Machado de Castro viria a fazer uma das mais eloquentes defesas do estatuto intelectual da Arte, advogando que não é a matéria que qualifica a Arte mas sim o contrário.⁸³⁸

⁸³⁵ RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. [Catálogo da exposição] *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, p. 146; MC(L), Esc. 0667.

⁸³⁶ Nesta lista figuram: a *Diana* (MNAA, inv. 54 Esc.); a *Caridade* (MNAA, inv. 63 Esc.); a *Liberalidade*, descrita como figura com cereais (MNAA, inv. 59 Esc.); o esboço de *D. Maria I* (MNAA, inv. 95 Esc.), e o modelo maior desta última obra (MNAA, inv. 726 Esc.) e um apostolado (MNAA, inv. 72, 74, 76-78, 80-84, 86, 93 Esc.).

⁸³⁷ No inventário é referida a existência de um estudo para um grupo de reis Magos de um Presépio.

⁸³⁸ A obra de António Ferreira foi particularmente louvada por Machado de Castro, por exemplo, na entrada para “género pastoril” que figura no *Dicionário de Escultura*. Contudo, os elogios mais rasgados a este artista figuram na *Descrição Analítica da Estátua Equestre de D. José I*, onde refere: “O Ferreira, ainda que não operou senão em barro, cera, não deixa por isso de ser Escultor; circunstancia que o Author da Carta não podia ignorar, tendo lido (como supponho) em Plinio, Liv. 35. Cap. 12. Que Eúchira, e Eugrammo, forão Escultores em barro: e que o Escultor Pasitele, chamou Mãi da Escultura á Plastica, ou exercício de modelar. O Abecedario Pittorico faz menção de muitos Escultores Plasticos, sem outro exercício; e pôde ser que alguns destes não igualassem o nosso Ferreira. Este grande homem, não teve todas as luzes da Arte, que se deve atribuir especialmente á falta de Academias do Paiz; porém o que não se adquire com estudos, o Genio, o inestimável Dom do Ceo, que he o mais; teve-o em grão eminente: achão-se cousas nas suas obras que incantão os mais escrupulosos inteligentes. O Almeida, pelo contrario; teve Arte faltou-lhe Genio”. (CASTRO, Joaquim Machado de – **Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I**. FRANÇA, José-Augusto (posfácio), Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975 [edição fac-símile

Os modelos de barro que têm esta procedência contam uma centena, tendo, na sua maioria, sido transferidos para Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia criado em 1884. Em 1954, um elenco mais restrito daria mote a uma exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, onde tratou o espírito de cooperação na Aula e Laboratório de Machado de Castro, partindo das atribuições inscritas em etiquetas que haviam sido colocadas pelo escultor Assis Rodrigues.⁸³⁹ Depois disto, e ainda num âmbito similar, Ana Duarte Rodrigues viria estudar a relação destes modelos com a produção de estatuária.⁸⁴⁰

Também no contexto específico da obra de Machado de Castro, o historiador Fernando António Baptista Pereira, veio recentemente dar conta do lugar próprio que este espólio ocupou na produção de escultura aclarando o sentido atribuído aos termos *bozzetti*, *modelli* e *ricordi*.⁸⁴¹ Aponta-se então para o ciclo evolutivo iniciado com o esboço que, como primeiro registo, explora, em traços gerais, uma composição aproximada que virá a ser utilizada na execução do modelo final. Apenas uma *Santa Teresa de Ávila* parece enquadrar-se nesta categoria, sobressaindo nela algumas particularidades, como uma expressão imaterial mas também a circunstância de se achar escavada na parte de trás.⁸⁴² **(Fig. 45)** A ausência de outras obras enquadradas no formato de esboço, ou antes, o elevado grau de acabamento das figurinhas que chegaram até hoje leva-nos a pensar que por vezes os *bozzetti* se tenham fundidos com a categoria de modelos de pequena dimensão, fazendo prevalecer o pragmatismo da obra acabada em detrimento de outro tipo de valores mais expressivos. A ausência de múltiplos de um mesmo modelo e as diversas variações reconhecidas em duas representações da *Santa Teresa de Ávila* e uma de *São João Baptista* apontam para que a escala dos modelos preparatórios rondasse os 22 cm (1 palmo),⁸⁴³ tal como referia o pintor Giorgio Vasari.

da edição de 1810], p. 292; CASTRO, Joaquim Machado de – **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, p. 58.)

⁸³⁹ MENDONÇA, Maria José – **Catálogo da obra documentada de Joaquim Machado de Castro e da sua Oficina no Museu Nacional de Arte Antiga**. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Vol. III, n.º 1, (1956).

⁸⁴⁰ RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa...**, p. 192-204.

⁸⁴¹ PEREIRA, Fernando António Baptista – **Bozzetti modelli e ricordi em terracota de Joaquim Machado de Castro e do seu Laboratório**. In: RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, p. 135-136.

⁸⁴² MNAA, inv. 90 Esc.

⁸⁴³ MNAA, inv. Esc, 75, 796, 90.

Conquanto este não seja um valor absoluto, a melhor pista para o significado associado a um conjunto de terracotas com dimensões compreendidas entre 65 e 70 cm parece residir nos modelos existentes na biblioteca do convento de Mafra, que, como se sabe, são provas apresentadas a D. João V para obras que vieram a ser executadas para a basílica. A comparação destas com os modelos de gesso que ainda se conservam comprova que, em média, estes os excedem em cerca de 7 cm de altura.⁸⁴⁴ Como se verá no modelo de gesso, essa medida é predeterminada pela dimensão final da escultura parecendo os modelos em barro apresentados aos encomendadores como antevisão da obra final estar próximos do formato de academias (54-65cm). Esta razão de proporcionalidade é patente nos modelos da *Generosidade Régia*⁸⁴⁵ e na terracota de 63 cm do modelo da estátua de *D. Maria I*, no qual o modelo de gesso não localizado teria por esta lógica 70 cm. (Fig. 68)

Não possuindo a dimensão das obras um significado fixo, não nos foi possível despistar a diferença entre terracotas apresentadas aos encomendadores e outro tipo de obras copiadas dos modelos intermediários em gesso como recordação. A existir um padrão no conjunto de modelos enquadrado nesta categoria, teria necessariamente de ser deduzido de obras provenientes de colecções particulares, nos quais não fosse reconhecível qualquer utilidade operativa dentro da oficina e que copiassem com exactidão as obras consagradas sem conter qualquer adulteração. Estas obras, que terão sido executadas por colaboradores subalternos de Machado de Castro, não deixam de remeter-nos para a intensa produção de terracota que durante largos anos funcionou como complemento remuneratório para a mais oficiosa encomenda de estátuas. Note-se, porém, que esta categoria de objectos não seria mencionada nos dicionários escritos pelos escultores Machado de Castro ou pelo seu sucessor, Francisco de Assis Rodrigues, o que poderá significar que os *ricordi* não eram vistos como tal, sendo simplesmente réplicas de protótipos particularmente bem-sucedidos executados no âmbito da demanda por imaginária.

A *Santa Teresa de Ávila* da colecção Jorge Miranda parece providenciar alguns esclarecimentos sobre este formato, se considerarmos que o ponto de partida foi um

⁸⁴⁴ Esta análise vem-nos por registos fragmentários que subsistem em modelos do *S. Jerónimo* de Filipo della Vale (73 cm a terracota e 80 o gesso) e pela *Generosidade Régia* de Machado de Castro (71 cm a terracota e 71 o gesso). Sobre as terracotas de Mafra, vd. PEREIRA, José Fernandes – **A Escultura de Mafra**. Lisboa, Ministério da Cultura, IPPAR, 2003, p. 68-172.

⁸⁴⁵ Gesso (FBAUL, Esc. 638); terracota (FBAUL, Esc. 715).

modelo em tudo similar à estátua de mármore que existe na Basílica da Estrela. As modificações mais óbvias no que concerne à escala e à introdução de policromia não poderiam relevar qualquer informação útil; todavia, a alteração introduzida na base vem chamar a atenção para uma mudança de contexto seguramente associada à sua libertação do nicho. A este propósito, refira-se que, no âmbito específico da obra de Machado de Castro, a opção de representar as esculturas e seus modelos com a base inclinada para a frente, tal como determinam os preceitos clássicos da estatuária, permite estabelecer uma diferenciação em face de outros formatos menos valorados de escultura, como sendo a imaginária, onde a base é usualmente plana. Esta consideração leva-nos a pensar que também os modelos de barro cozido com cerca de 33 cm que reproduzem as estátuas da *Liberalidade*, *Gratidão*, e *Devoção* sejam *ricordi*, pois não só têm as suas bases planas, mas sobretudo porque a quarta obra desta série, que representa a *Fé*, se apresenta com a base inclinada, tal como nos surge na fachada da Basílica da Estrela.⁸⁴⁶ (Fig. 46)

Num outro contexto, a existência de cópias de obras da autoria de Machado de Castro é comprovada em 1822 pelo inventário de bens pessoais do escultor, onde se refere a existência de um molde em gesso por tacelos que permitiria a execução de múltiplos de um modelo da estátua equestre com 2 palmos.⁸⁴⁷ Não é certo que este exemplo recaia exactamente na categoria de *ricordi*, em especial se considerarmos que foi posta a circular uma parafernália de objectos comemorativos de uma obra que se tornaria num símbolo da cidade de Lisboa.⁸⁴⁸ Assim, as reproduções da estátua equestre inaugurada em 1775 não procuravam reverenciar o génio artístico do escultor, mas sim evocar a importância da principal praça do reino.

A proficiência do génio de Machado de Castro é, ainda assim, comprovada pela variedade de géneros subsidiários da escultura em que veio a operar e pela diversidade de colaborações em que esteve envolvido. A produção de modelos de cerâmica é decerto a menos conhecida, mas, num certo sentido, esta actividade acaba por expandir

⁸⁴⁶ *Fé* (MNAA, inv. 60 Esc.), *Devoção* (MNAA, inv. 57 Esc.), *Gratidão* (MNAA, inv. 62 Esc.), *Liberalidade* (MNAA, inv. 59 Esc.).

⁸⁴⁷ No inventário descoberto por Ana Duarte Rodrigues refere-se a existência de “Huma forma de geço com os respectivos tantos para se poder vazar estatuas da sup.^a”. (RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa...**, vol. II, p. 81-82.)

⁸⁴⁸ A exposição organizada sobre obra de Machado de Castro em 2012 veio pôr em perspectiva essa mesma diversidade de formatos. (RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. [Cat. da exposição] *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.)

o significado associado aos *ricordi*. Já antes se havia sugerido a existência de uma colaboração com a Real Fábrica do Rato, mas não cremos que até este momento tivessem sido abonadas evidências tangíveis desta possibilidade.⁸⁴⁹ De facto, um olhar atento comprova que diversas obras produzidas naquela fábrica seguem de perto modelos que certamente existiram na Aula de Escultura, como por exemplo o *Neptuno* existente na Estefânia, o *Hércules Farnésio* que existe no Jardim Botânico Tropical de Lisboa, ou um busto *D. João VI*, cujo original existe no Museu Nacional de Arte Antiga.⁸⁵⁰ (Fig. 2 e 47) É justo reconhecer que uma escultura tão conhecida como o *Hércules Farnésio* dificilmente poderia abonar esta relação, mas a constatação de que uma parte significativa das obras produzidos no Rato foi modificada com pequenos acrescentos decorativos como folhas de parra ou panejamentos, leva-nos a considerar a possibilidade de que, em muitos casos, os artesãos que ali trabalhavam, se limitassem a adaptar modelos fornecidos pelo Laboratório de Escultura. Deduzimos daqui que, pelo menos as efígies de *D. João VI*⁸⁵¹ e da rainha *Carlota Joaquina* tenham sido concebidas no Laboratório de Escultura, até porque se exprimem numa escala muito próxima dos protótipos utilizados para a execução de obras neste formato em pedra.

Tanto pelo material (barro e gesso), como pela temática, dificilmente, em pleno fulgor liberal, poderia este fundo constituir a base de apoio para um museu ou para o ensino ministrado na Academia depois de 1836. Por serem mais valoradas, as terracotas ainda encontrariam lugar na secção de escultura ornamental do Museu de Belas-Artes e Arqueologia, o único gesso que veio a ser transferido para esta última instituição foi a estátua equestre de D. José I.⁸⁵²

⁸⁴⁹ A eventual colaboração entre a Real Fábrica de Louça e o Laboratório de Escultura havia já sido aflorada por Alexandre Pais e Carlos Beloto, na sequência de um estudo a um conjunto de cerâmicas executadas para a Quinta Real de Caxias. (PAIS, Alexandre; BELOTO, Carlos – **Cerâmicas da Real Fábrica de Louça, ao Rato, na Cascata da Quinta Real de Caxias**. In: RODRIGUES, Ana Duarte; [et al.] **Quinta Real de Caxias: História. Conservação. Restauro**. Oeiras: Câmara Municipal, 2009, p. 137.

⁸⁵⁰ Um exemplar deste *Hércules Farnésio* esteve patente numa exposição realizada em 1917. (ASSOCIAÇÃO DE ARCHEOLOGOS PORTUGUESES, org. – **Exposição Olisiponense: Edifício Histórico do Carmo**. Lisboa: [s.n.], 1917, p. 52.)

⁸⁵¹ MNAA, inv. 52 Esc.

⁸⁵² PEREIRA, Gabriel – **Museu Nacional de Bellas-Artes: aspecto geral**. 2.^a ed. Lisboa: Officina Typographica, 1904, p. 7.

3. Modelos e prototipagem em Portugal entre os séculos XVIII e XIX

O conceito de imitação foi, desde sempre, objecto de profunda reflexão estética e filosófica sem que com isso se chegasse a aclarar as repercussões que esta questão teria na consecução das obras de arte, antes do advento da reprodução técnica no século XIX. Sobre o assunto José Fernandes Pereira escreveria:

A Imitação tem um sentido fixo e permanente em Belas-Artes e pode definir-se como a representação de qualquer acidente da natureza, seja ele existente ou possível, permitindo captar pela semelhança, registando-a num material diferente do original. Imitar é uma fidelidade mas pode ser também uma construção do espírito, desde que não se perca o referente natural. E este conceito alargado pode então ter como sinónimos a Ficção, o Fingimento, a Semelhança, a Imagem, o Ídolo, o Simulacro, o Fantasma ou a Aparência. Mas no horizonte está sempre a exigência da verdade.⁸⁵³

Também por vezes o gosto pessoal dos artistas se sobrepôs ao desejo de fidelidade mimética, contribuindo as limitações dos sistemas de reprodução utilizados na transposição dos modelos para a grande riqueza de expressões dos diferentes estilos artísticos. O aperfeiçoamento deste método no Renascimento deveu-se, em grande medida, ao papel que as esculturas clássicas desenterradas em Itália tiveram como mentoras das criações modernas. A breve trecho, a cópia destes modelos estabeleceu-se não só como uma etapa de aprendizagem para artistas, mas também num ponto comum do gosto pela Arte, o que veio naturalmente potenciar, ainda mais, a relação entre a reprodução mecânica das obras e a Estética. Considerem-se a este propósito as diversas cópias que têm circulado do *Hércules Farnésio*, uma obra colossal com 3,17 m.⁸⁵⁴ Tendo o fascínio por esta obra sido alimentado fora de Itália por intermédio de estampas e réplicas de pequena dimensão, só muito raramente foi preservada a dimensão do original nas múltiplas reproduções executadas noutros países. Esta questão está implícita tanto na redução que Machado de Castro veio a executar em 1807 para a Quinta Real de Belém, como na ampliação feita pelo ourives Johann Jakob Anthoni em 1717 para o parque Wilhelmshöhe em Kassel. (**Fig. 7**) Num outro sentido, as diferenças

⁸⁵³ PEREIRA, José Fernandes – **A cultura Artística Portuguesa: Sistema Clássico**. Lisboa: [edição de autor], 1999, p. 157.

⁸⁵⁴ MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Classical sculpture reproductions and Portuguese gardens**. *Gardens & Landscapes of Portugal*. CHAIA/CHAM/Mediterranean Garden Society. N.º 2, Maio de 2014 [no prelo]. URL: <http://www.chaia_gardens_landscapesofportugal.uevora.pt/index%20home%20presentation.htm>

de expressão que ambas as obras patenteiam relativamente ao original não terão sido intencionais, resultando antes de contingências técnicas, que no caso da estátua existente na Alemanha, propunha um desafio adicional, que não seria completamente superado. Estes exemplos demonstram a importância que o método por transferência de pontos terá tido na estruturação de uma metodologia de trabalho para a escultura até ao século XVIII e para o modo como, a partir, daí a Arte em geral e o academismo em particular, ficaria refém da reprodução mecânica de motivos acumulados ao longo da história.

Na *Descrição Analítica da Estátua Equestre de D. José I*, Machado de Castro viria a consagrar um capítulo inteiro ao método de transferência por pontos de Alberti; contudo, nele não são aclaradas informações particulares sobre o modelo de gesso que lhe serve apoio nas medições.⁸⁵⁵ A única informação complementar que nos surge sobre esta matéria vem no *Dicionário arrazoado de Escultura*, onde na entrada para “modelo” se refere ser este “o exemplar que serve de guia às Estatuas, que por ele se executão em mármore, em madeira e metal.”⁸⁵⁶ O seu sucessor no cargo de proprietário da aula de escultura, Francisco de Assis Rodrigues, atém-se a este sentido, expandindo-o tão-somente para dar conta do lugar afectivo que os modelos alcançariam depois de esgotada a sua função como repositório de medições e exaurido o seu valor estético.⁸⁵⁷ A nosso ver, estes objectos são igualmente uma importante fonte de informação na qual se reconhece um percurso evolutivo dos métodos de trabalho: na verdade a escala de trabalho utilizada na execução dos referidos modelos de gesso permite-nos aferir sobre o estágio de desenvolvimento de um determinado centro produtor de escultura. Mais ainda, é o reconhecimento deste percurso evolutivo num conjunto vasto de modelos que parece testemunhar a autenticidade dos gessos existentes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Em Portugal, um dos primeiros formatos de modelos utilizados na transposição para pedra terá medido cerca de 40 cm, ou seja, 2 palmos portugueses. Ana Duarte Rodrigues havia já dado conta da persistência deste formato na obra de Machado de Castro a propósito, dos dois primeiros modelos da estátua equestre de D. José I,

⁸⁵⁵ CASTRO, Joaquim Machado de – *Descrição analytica...*, p. 145-172.

⁸⁵⁶ CASTRO, Joaquim Machado de – *Dicionário de Escultura*. Lisboa: Livraria Coelho, 1937, p. 56.

⁸⁵⁷ Sobre este assunto o escultor refere: “Nos museus e gabinetes de curiosos guardam-se com muita estimação os pequenos modelos em barro cozido, feitos por artistas notáveis.” (RODRIGUES, Francisco de Assis – *Dicionário Technico...*, p. 261.)

executados em 1871 em barro e cera.⁸⁵⁸ A mesma razão de proporcionalidade seria patente no modelo da *Fé suplantando a heresia* comissionada a este escultor cerca de 1773.⁸⁵⁹ (Fig. 42) Outro exemplo que testemunha a persistência de tal formato fora do Laboratório de Escultura é o gesso do *Rio Tejo* utilizado cerca de 1794 para a execução de uma estátua com 12 palmos de comprimento que hoje existe no Palácio Marquês de Pombal em Oeiras.⁸⁶⁰

A adopção de formatos maiores parece ter ocorrido com a *estátua equestre de D. José I*, verificando-se que, para a execução do colosso em estuque de 31 palmos,⁸⁶¹ se duplicou a medida usualmente utilizada, passando de 2 palmos para 4 (88 cm).⁸⁶² Como se viu, o modelo que existe no Museu Nacional de Artes Antiga, procedia da Casa do Risco e não da Aula de Escultura, o que poderá substantivar as dúvidas que persistem sobre se será ou não um modelo da autoria de Machado de Castro. Com efeito, nele é visível uma desproporção entre o modelo central, que mede cerca de 7,5 vezes menos do que o gesso (96 cm), e os seus grupos laterais, que medem 4 vezes menos do que os originais lavrados em pedra para a Praça do Comércio.⁸⁶³ (Fig. 48) Por paradoxo, esta diferença modular parece comprovar a autenticidade do conjunto porque demonstra que esta maqueta não procurou reproduzir à escala a obra original, mas sim encontrar uma escala de conforto em que o artista pudesse trabalhar o modelo. De facto, já antes havíamos dado conta de uma medida de referência situada em torno dos 75 cm, cujos valores absolutos são determinados pelo factor de desmultiplicação da dimensão

⁸⁵⁸ RODRIGUES, Ana Duarte – *The Aula and Laboratorio of the Portuguese royal sculptor Joaquim Machado de Castro*. *Sculpture Journal*. Vol. 22, n.º 2 (2013), p. 42.

⁸⁵⁹ Segundo Cirilo Wolkmar Machado, a obra em pedra foi executada em 1773 por João José Elveni, Alexandre Gomes, Francisco Leal e José Joaquim Leitão. Luís Xavier da Costa refere que o Palácio da Inquisição foi destruído em 1820 estando hoje por localizar a obra que então existia colocada sobre o frontão. (MACHADO, Cirilo Volkmar – *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922. Subsídios para a História da Arte portuguesa, n.º V [1.ª ed. de Lisboa, 1823], p. 213; COSTA, Luiz Xavier da – *As belas-artes plásticas em Portugal durante o século XVIII: resumo histórico*. Lisboa: J. Rodrigues, 1934, p. 31; FBAUL, Esc. 627.)

⁸⁶⁰ Esta obra mede 44 cm na sua dimensão maior que é o comprimento. (FBAUL, Esc. 754).

⁸⁶¹ Este modelo existente no Museu Militar mede 6,93 m. (RODRIGUES, Francisco de Assis – *Comemorações - Joaquim Machado de Castro*. *Revista Universal Lisbonense*. N.º 7 (1842-1843), artigo n.º 1029, p. 100 VALENTE, António José da Silva – *A estátua equestre de D. José I de Machado de Castro, 1775*. Lisboa: [s.n.], 1998. Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Universidade Lusíada de Lisboa, p. 111.)

⁸⁶² Note-se que os modelos de gesso (96 cm) e bronze (90 cm) que existem respectivamente no Museu Nacional de Arte Antiga e Museu Militar têm dimensões muito próximas do valor referido. (CASTRO, Joaquim Machado de – *Descrição analytica...*, p. 40; MNAA, inv. 785 Esc.)

⁸⁶³ Machado de Castro refere que as figuras dos grupos laterais portavam 15 palmos de altura. (CASTRO, Joaquim Machado de – *Descrição analytica...*, p. 148.)

final das estátuas, podendo por isso sofrer variações de cerca de 10 cm.⁸⁶⁴ Assim, porque para efeitos de correcção visual as figuras laterais teriam sempre de ser representadas numa escala inferior, não foi possível manter o mesmo factor de desmultiplicação nos três modelos de gesso utilizados na transposição para a escala definitiva do monumento. Ainda que estas considerações não dissolvam todas as dúvidas existentes sobre a autoria e função destes modelos de gesso em concreto, julgamos que estas sejam facilmente dissipadas se no gesso se vierem a encontrar vestígios do seccionamento feito para esculpir os diferentes blocos de pedra.⁸⁶⁵

No que respeita às razões que possam ter levado Machado de Castro a abandonar a métrica de 40 cm para abraçar um formato maior, o gesso da estátua de *S. Jerónimo* executada para a Basílica de Mafra, por Filippo della Valle, poderá providenciar uma resposta, porquanto nele se reconhece um sistema métrico que prevalecia entre os escultores italianos naquele momento, segundo o qual o modelo (80 cm) mediria 1/3 da escala final das obras em pedra (2,45 m). (**Fig. 41**) Os relevos executados por Alessandro Giusti para o mesmo templo, a partir de 1753, não poderiam oferecer o mesmo tipo de exemplo porque, sendo o grau de minúcia maior, tornou-se indispensável a utilização de modelos com metade do tamanho.⁸⁶⁶ Considere-se, não obstante, que a razão de proporcionalidade do modelo é determinada por diversas variantes, como sendo a altura final da obra e o seu grau de pormenor, importando no caso dos relevos o factor de compressão, consoante seja alto, médio ou baixo. Assim, poderá suceder que a escala de trabalho tenha 1/4, 1/3 ou 1/2 da dimensão da obra, pelo

⁸⁶⁴ Vd. MENDONÇA, Ricardo J. R. – **A persistência da memória no Laboratório de Escultura da Academia de Bellas-Artes de Lisboa**. RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. [Catálogo da exposição] *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, p. 149.

⁸⁶⁵ Sobre o assunto Machado de Castro viria a referir: “Não faltará quem se persuada, que terão os Grupos muito maior valor, sendo cada hum de huma só pedra: eu também o não duvido; porém esta circunstancia, multiplicando-lhe a despesa, não lhe aumentava a perfeição, que o Artista lhe soubesse dar, nem o valor do Scientifico da Arte, a que mais atendem os inteligentes. Muitos exemplos há destas divisões; porém o que mais qualifica este systema he o Gruppo do Laocoonte existente em Roma; que sendo muito menor que estes em medida, e muito menos complicado, não contém menos de cinco pedaços; sem que essas divisões lhe deminuão o inestimável preço em que he por todos os Sabios reputado. Com a determinação referida, preparei os meus modelos, já reduzidos a gesso, com os cortes das suas divisões, ordenando estas, e dirigindo as uniões todas com as precisas caixas, e méchas de segurança, do modo que no mármore devião ficar com a possível perfeição; a fim de que os mármorees sahisses com igual certeza”. (CASTRO, Joaquim Machado de – **Descrição analytica...**, p. 146; MNAA, inv. 783 Esc.; MNAA, inv. 784 Esc.)

⁸⁶⁶ Sobre este conjunto de relevos, vd: PEREIRA, José Fernandes – **A Escultura de Mafra...**, p. 184-205; PEREIRA, José Fernandes – **Arquitectura e Escultura de Mafra: Retórica da Perfeição**. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 260-267; QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Alessandro Giusti (1715-1799) e a aula de escultura de Mafra**. Coimbra: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 232.

que, sempre que estas razões de proporcionalidade se verifiquem, estaremos, à partida, perante um gesso original. Sendo as cópias feitas no ateliê, um exercício de observação, dificilmente esta razão de proporcionalidade será replicada nos exercícios denominados por academias, cujas dimensões se situam entre 54 e 65 cm.⁸⁶⁷ Como atrás se viu, os únicos registos deste formato são as duas réplicas de *Santa Clara* e *Santa Isabel*, de Giovanni Battista Maini, que presumivelmente terão sido copiadas. (Fig. 42) Estas coincidências vêm substantivar as dúvidas que persistem em torno do gesso da *Flora Farnésio*, que julgamos ter sido utilizada na execução da estátua existente no jardim do Museu Nacional de Arte Antiga, muito embora este modelo, com 1/3 da dimensão final da obra, tivesse originariamente 63 cm.⁸⁶⁸

Ainda que a escala utilizada por Machado de Castro fosse a mesma que vigorara em Itália na primeira metade do século XVIII, com o passar do tempo, outros formatos maiores foram-se progressivamente impondo. Este novo expediente não só produzia uma simulação mais rigorosa dos valores plásticos da obra final, como também permitia um maior controlo no processo de reprodução mecânica para a pedra.⁸⁶⁹ A utilização de modelos à escala real vulgarizou-se na Academia de França em Roma, por intermédio de um exercício no programa de pensionato para escultores, que consistia na execução de cópias de esculturas clássicas que não podiam ser adquiridas pelo rei Luís XIV.⁸⁷⁰ Outros formatos mais pequenos continuaram a persistir, verificando-se, com efeito, que a maioria dos escultores transalpinos continuou a utilizar o formato de metade do tamanho até ao final do século XVIII. Antonio Canova terá sido um dos primeiros a

⁸⁶⁷ CARVALHO, Maria João Vilhena de – **Normas de Inventário – Escultura. Artes Plásticas e Decorativas**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004, p. 26.

⁸⁶⁸ Este modelo da *Flora Farnésio* teria originalmente cerca de 63 cm, apresentando-se hoje sem cabeça. (FBAUL, Esc. 620.) A única janela de oportunidade para a execução de uma cópia na Academia seria entre a sua chegada, em 1851, e 1856, data em que chegaram outros os modelos mais relevantes de Roma. Saliente-se adicionalmente que nenhuma das provas de emulação que ocorreu neste período versou este modelo como tema na medalha de prata; em todo o caso, estas provas ter-se-iam exprimido numa escala consideravelmente superior de 3 palmos e ½ (77 cm).

⁸⁶⁹ A utilização de modelos à escala real nas oficinas de escultores foi recorrente desde o Renascimento, mas não no contexto operativo do ateliê. Assim, por vezes, eram feitas provas de gesso à escala real para melhor avaliar a perfeição das obras, ou para servir em acontecimentos efémeros como no caso do *Triunfo de Florença sobre Pisa*, executado em 1565 por Giambologna, para o casamento de Francisco de Médici. Outro contexto de uso que obrigava à realização de modelos à escala real era na execução de obras fundidas em bronze. (BARBERINI, Maria Giulia – **Base or Noble Material? Clay Sculpture**. In: MUSEUM OF FINE ARTS [Houston] – *Earth and Fire: Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*. New Haven: Yale University Press, 2001, p. 43-59.)

⁸⁷⁰ PINNATEL, Christiane – **Les envois de moulages d'antiques à l'école des beaux-Arts de Paris par l'Académie de France à Rome**. In: *Les Moulages de Sculptures Antiques et l'Histoire de l'Archeologie*. [Livro de actas do colóquio realizado em Paris no dia 24 de Outubro de 1997.] Paris: Droz, 2000, p. 75-76; WITTKOWER, R. – **Sculpture: Processes and Principles**. Londres: Allen Lane, 1977, p. 222-223.

adoptar modelos à escala natural depois de ter testemunhado a proficiência deste método nas cópias de escultura clássica executadas no estúdio de restaurador Bartolomeo Cavaceppi.⁸⁷¹

A aprendizagem do escultor João José de Aguiar no estúdio de Canova provou ser decisiva para que o português viesse a adoptar um formato de modelos maior do que aquele que prevalecia junto dos afiliados ao Laboratório de Escultura. Verifica-se assim, que os gessos executados entre 1819 e 1820 para as estátuas da *Justiça* e *Prudência* medissem cerca de 110 cm, ou seja, metade do tamanho das estátuas que se colocaram no vestíbulo do Palácio da Ajuda.⁸⁷² Neste sentido, o palácio real veio tornar constantes as divergências estéticas e metodologias de trabalho relativamente a Machado de Castro e seus seguidores, que, para a execução de estátuas com 10 palmos, continuaram a utilizar o formato de modelos tipicamente setecentista, com 1/3 da altura final.⁸⁷³ Saliente-se, porém, que a razão de proporcionalidade entre os modelos de gesso e a obra final não basta para assegurar a eficácia da transferência de pontos entre o gesso e a pedra. Assim, ainda que no plano estético João José Aguiar tenha sido o escultor português mais proeminente desta época, revelou ser um mau pedagogo, notando-se, por vezes, erros grosseiros na transposição das suas criações para a pedra.⁸⁷⁴ **(Fig. 49)** Esta informação vem aclarar o sentido das palavras do escultor Assis Rodrigues quando mais tarde, em 1829, vem dar conta da importância que teria o “methodo de executar em pedra as obras desta arte”⁸⁷⁵, na estruturação de uma tradição artística na Escola de Lisboa. É pois neste sistema, aperfeiçoado por Algardi, Bernini, Maini e Alessandro

⁸⁷¹ Vd. MYSSOK, Johannes – **Modern Sculpture in the making: Antonio Canova and plaster casts**. In: Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin: De Gruyter, p. 275.)

⁸⁷² Como atrás se viu a utilização de modelos nesta escala era ainda comum no contexto italiano: *Justiça* (FBAUL, Esc. 653) e *Prudência* (FBAUL, Esc. 653).

⁸⁷³ Por entre os vários modelos executados com medidas a rondar os 70 cm estão o *Amor da Virtude* (FBAUL, Esc. 633) de Faustino José Rodrigues, mas também outras obras da autoria de Machado de Castro como o *Conselho* (FBAUL, Esc. 757), *Gratidão* (FBAUL, Esc. 753), *Generosidade Régia* (FBAUL, Esc. 638).

⁸⁷⁴ Estas deficiências são particularmente notórios num conjunto de estátuas executadas em 1821, podendo estes erros resultarem da necessidade de apressar a execução das mesmas. Num contexto semelhante, já antes havíamos aludido à possibilidade de uma estátua representando o príncipe regente, na qual Aguiar havia trabalhado em 1804, ter sofrido a mesma falta de acompanhamento, justificando-se assim a expressão barroca que a obra veio a adquirir. (PINHO, Elsa Garrett – **Poder e Razão: Escultura Monumental no Palácio Nacional da Ajuda**. Lisboa: IPPAR - Ministério da Cultura, 2002, p. 66; MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico**. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º 16 (2014), [no prelo].

⁸⁷⁵ RODRIGUES, Francisco de Assis – **Memória de Escultura, apresentada e proferida no concurso para o provimento ao lugar de professor substituto da Aula e Laboratório de Escultura**. Lisboa: Na Impressão Régia, 1829, p. 5.

Giusti que radica o sentimento de pertença à escola fundada por Machado de Castro. Esta opção metodológica explica que em 1838 o professor proprietário da Aula de Escultura ou alguns dos seus assistentes tenham utilizado ainda a escala 1/2 nos modelos de gesso utilizados na transposição para a pedra dos bustos de heróis nacionais que hoje existem no miradouro de São Pedro de Alcântara.⁸⁷⁶ (Fig. 50)

A persistência de métodos algo extemporâneos poderia igualmente ser atestado pela importância que as obras de terracota continuaram a desempenhar na Academia de Belas-Artes de Lisboa. O concurso realizado em 1838 para prover o lugar de substituto da Aula de Escultura teve como prova a execução de um relevo em barro versando como tema *D. João mestre de Avis, consultando o ermitão da Barroca* e que deveria portar como medidas 2 palmos de altura por 2 palmos e meio de largura. A ele afluíram somente artistas associadas à Aula de Escultura, designadamente Pedro d'Alcântara da Cunha d'Eça, Joaquim Pedro de Aragão e Francisco de Paula Araújo Cerqueira.⁸⁷⁷ Contrariando todas as expectativas, sairia vitorioso Francisco de Paula Araújo Cerqueira, o único artista de 3.^a classe, batendo assim os seus superiores hierárquicos de 1.^a classe.⁸⁷⁸

O único termo de comparação com este tipo de provas são os concursos de emulação dos alunos, que não só encarnaram inicialmente os mesmos materiais e temáticas, mas também se atêm à mesma escala diminuta. Neste sentido, os concursos trienais revelar-se-iam os melhores indicadores para uma mudança de paradigma, tornando patente o sucessivo aumento na dimensão dos exercícios e uma progressiva migração para o gesso. Aqui, as medalhas de ouro serviam para premiar exercícios de invenção, ao passo que as de prata galardoavam cópias de estátuas, exprimindo-se estas provas alternadamente, em relevo ou figura de vulto pleno, na altura de 3 palmos (66

⁸⁷⁶ *Infante D. Henrique* (FBAUL, Esc. 513); *D. João de Castro* (FBAUL, Esc. 519); *Afonso Henriques* (FBAUL, Esc. 548); *João de Barros* (FBAUL, Esc. 549); *D. Nuno Álvares Pereira* (FBAUL, Esc. 547).

⁸⁷⁷ A votação para este concurso realizou-se na sessão ordinária de 9 de Agosto de 1838 e nele participaram os artistas agregados ao Laboratório de Escultura Pedro d'Alcântara da Cunha d'Eça (artista de 1.^a classe), Joaquim Pedro de Aragão (artista de 1.^a classe) e Francisco de Paula Araújo Cerqueira (artista de 3.^a classe). (ANBA – Cota 8. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1838-1843**. Sessão de 9 de Agosto de 1838.)

⁸⁷⁸ A superioridade de Francisco de Paula Araújo Cerqueira (FBAUL, Esc. 825) é particularmente evidente quando se compara a sua prestação com uma outra prova, possivelmente atribuível a Pedro d'Alcantara Cunha da Eça (FBAUL, Esc. 824), o autor menos valorado. Sobre o concurso, vd. DUARTE, Eduardo – **Francisco de Paula Araújo Cerqueira**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 135-137.

cm), a dimensão clássica de uma “academia”.⁸⁷⁹ Saliente-se, porém, que apesar de estas provas se apresentarem ainda em barro cozido ou seco,⁸⁸⁰ não deixam de tornar patente a actualidade temática dos exercícios de invenção, verificando-se que a história pátria assume a primazia sobre a mitologia clássica e que as composições sacras e bíblicas terão deixado apenas registos episódicos.

Para o primeiro prémio na exposição de 1840 ainda se chegou a ponderar a submissão de uma prova versando *Afonso de Albuquerque*, no formato de 3 palmos,⁸⁸¹ porém, quando em 1843 se realizou, pela primeira vez, o exercício de invenção não só o tema era *Luís Vaz de Camões*, como também o formato sofrera uma actualização para 3 palmos e ¼ (71,5 cm).⁸⁸² A invasão da Academia por dois batalhões do exército impediu que a cópia do *Meleagro* realizada por Angelino da Cruz e Silva fosse mostrada na Exposição Trienal de 1846, adiando-se a sua exibição para edição seguinte, realizada em 1852,⁸⁸³ num momento em que este género de provas fora objecto de uma nova actualização na escala para 3 palmos e ½ (77 cm). Porque nesta altura não haviam ainda chegado os modelos de estátuas adquiridas em Roma, as cópias do *Apolo de Belvedere* e de um *Fauno* foram, provavelmente, feitas a partir de pequenas réplicas existentes em depósito.⁸⁸⁴ Também em 1852, a medalha de prata passou a distinguir, em simultâneo, a cópia de um acto do modelo vivo e do gesso.⁸⁸⁵ Depois disto, a medalha de prata passaria a ser outorgada ao segundo classificado na prova de invenção.

⁸⁷⁹ O formato das Academias situa-se entre 54 e 65 cm. (CARVALHO, Maria João Vilhena de – **Normas de Inventário – Escultura. Artes Plásticas e Decorativas**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004, p. 26.)

⁸⁸⁰ ANBA – Cota 8. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1838-1843**. Sessão de 20 de Fevereiro de 1843.

⁸⁸¹ Para o primeiro concurso trienal de 1840 os professores terão julgado que os alunos não se achavam ainda preparados para abordar as provas de invenção e por isso este exercício nunca se realizou. (AHFBAUL – Caixa 26: “**Borrão. Programma, para o Concurso público trienal d’Academia das Bellas Artes de Lisboa**”. Datado de 30 de Março de 1840.)

⁸⁸² ANBA – Cota 8. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1838-1843**. Sessão de 20 de Fevereiro de 1843; ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1843**. Lisboa: [s.n.], 1843, p. 18.

⁸⁸³ ANBA – Cota 9. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1844-1850**. Sessão de 27 de Fevereiro de 1846; ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1852**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852, p. 17.

⁸⁸⁴ ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856**. Sessão de 8 de Março de 1852.

⁸⁸⁵ Alguns dos estudos do modelo vivo que existem no acervo terão sido exibidos provavelmente na Exposição Trienal de 1870, por autores como José Luís Monteiro, Acácio Correia de Sá, Francisco Baptista dos Santos e João Francisco da Silva. (ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição em 1871 dos Trabalhos Escolares e Provas dos Concursos de 1868 a 1870**. Lisboa: Imprensa Litteraria, 1871, p. 17-18; FBAUL, Esc. 689, 646, 647.)

As provas de admissão a cargos de docência evidenciam igualmente uma evolução, constatando-se que no concurso para o provimento do lugar de professor substituto de Escultura, em 1856, o modelo de *Moisés* foi representado com 100 cm de altura, ao passo, que quatro anos volvidos, na redição do mesmo concurso, o tema *Adónis partindo para a caça*, se exprimiu num modelo com 1,20 cm.⁸⁸⁶ (Fig. 51) Também os concursos de emulação para alunos continuaram a ampliar a sua escala de trabalho, afastando-se decisivamente dos formatos das “academias”, o que no futuro poderá servir de indicador para diferenciar exercícios não identificados feitos em períodos distintos. A obra *Aristides condenado ao Ostracismo* que, em 1858, valeu a Francisco Romano a medalha de ouro na prova de invenção media já 4 palmos (88 cm) sem o plinto que deveria medir 11 cm.⁸⁸⁷ Por sua vez, no concurso de 1861, que teve como tema *Afonso de Albuquerque* os exercícios de alunos deveriam exprimir-se em modelos que medissem 100 cm.⁸⁸⁸ Esta métrica parece ter vingado a partir daqui, já que, para o concurso de 1867, que tinha como tema *Sócrates bebendo a cicuta*, o exercício deveria portar um metro incluindo a base com 7 cm de altura.⁸⁸⁹ Depois disto, também a estátua de *Diógenes* executada por Rafael Idezio Maria em 1873, terá cumprido este normativo.⁸⁹⁰ Neste sentido, julgamos que a maioria das cópias de esculturas clássicas com cerca de 100 cm que replicam modelos de estátua existentes na Academia tenham sido executadas neste período, designadamente as que representam *Germânico*,⁸⁹¹ *Discóforo*,⁸⁹² *Ares Borghese*.⁸⁹³ Esta bitola parece ter-se mantido até ao final no século e também por aqui seria imposta uma diferença entre escultores que

⁸⁸⁶ FBAUL, Esc. 678, 679.

⁸⁸⁷ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Quinta Exposição. Descrição das Obras de Bellas Artes**. Lisboa: Typographia Castro & Irmão, 1862, p. 16; ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862**. Sessão de 28 de Abril de 1858; FBAUL, Esc. 648.

⁸⁸⁸ ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862**. Sessão de 30 de Janeiro de 1861.

⁸⁸⁹ Nesta ocasião refere-se que a prova deveria medir 1 m. de altura, quer estivesse em pé ou sentada, excluindo-se o plinto, que deveria medir 7 cm, devendo os candidatos apresentá-la em modelo de gesso. Julgamos que a altura do plinto será porventura o indicador mais fidedigno para a identificação do modelo, já que a obra que aqui propomos e que melhor corresponde a esta descrição mede somente 87 cm. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 23 de Maio de 1867; ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição em 1871 dos Trabalhos Escolares e Provas dos Concursos de 1868 a 1870**. Lisboa: Imprensa Litteraria, 1871, p. 18; FBAUL, Esc. 685.)

⁸⁹⁰ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição dos Trabalhos Escolares, Provas dos Concursos e Obras de Diversos Artistas de 1871 a 1873**. Lisboa: Imprensa Litteraria, 1874, p. 25; FBAUL, Esc. 660.

⁸⁹¹ Esta obra é, possivelmente, da autoria de Francisco dos Santos. (FBAUL, Esc. 641; ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição em 1871 dos Trabalhos Escolares e Provas dos Concursos de 1868 a 1870**. Lisboa: Imprensa Litteraria, 1871, p. 18.)

⁸⁹² FBAUL, Esc. 645.

⁸⁹³ FBAUL, Esc. 643.

modelavam figuras académicas e os estatuários que em Paris e Roma executavam modelos de gesso à escala real, tendo depois a oportunidade de os transpor para mármore.

Um das primeiras estátuas de gesso a ser executada em tamanho natural veio-nos pela mão de Assis Rodrigues, tendo esta opção sido eventualmente motivada pela necessidade de adaptar a obra a um formato mais consentâneo com as propostas que afluíam à Exposição Universal de Paris de 1855. **(Fig. 52)** Pela simbologia que lhe está associada, o *Camões* realizado em 1854 vem estabelecer-se com uma obra de transição entre dois paradigmas, demonstrando que a passagem do corporativismo de matriz italiana ao sistema académico francês, se iniciara ainda sob a sua regência.⁸⁹⁴ Isto não significou um abandono total de outros formatos mais reduzidos pois até um escultor experimentado como o francês Anatole Calmels se serviu de um modelo à escala na execução das sobreportas do Palácio Palmela em 1876. Todavia, o modelo em tamanho natural já se havia estabelecido e foi esta a escala que veio a vigorar, por exemplo, no concurso para a cadeira de Escultura em 1915, que tinha por tema o *Infante D. Henrique*, do qual nos ficou a prova de Costa Mota (tio).⁸⁹⁵

⁸⁹⁴ Vd. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS; SOARES, Elisa [et al.] – **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal**. Lisboa/Porto: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional Soares dos Reis, 1999, p. 298-301; DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 509; FBAUL, Esc. 752.

⁸⁹⁵ PEREIRA, José Fernandes – **Costa Mota (tio)**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 414-419.

4. Os artistas agregados e o Laboratório de Escultura

A admissão na Academia de Belas-Artes de Lisboa de artistas oriundos do estaleiro do Palácio da Ajuda e de outras obras públicas foi uma medida destinada a amparar um conjunto de colaboradores das obras reais que, de um momento para o outro, viu os seus postos de trabalho suprimidos. A desproporção existente entre o número total de funcionários essenciais para o ensino e o restante pessoal não docente é bastante notória nos números apresentados por Luís Xavier da Costa e Varela de Aldemira, segundo os quais, inicialmente, para oito professores efectivos existiam 46 artistas agregados, o que implicava que perto de 60 % dos vencimentos fossem gastos em funcionários não essenciais.⁸⁹⁶ Porque os primeiros cinco anos foram ainda de adaptação a uma nova realidade, verificou-se uma significativa redução no número funcionários por motivos tão diversos como a resignação aos cargos, morte ou a adaptação a novas funções. Neste sentido, será porventura preferível socorrer-nos de um censo feito em 1841 para melhor avaliarmos esta questão.⁸⁹⁷

Existiam então 34 agregados, num universo total de 58 funcionários, sendo de assinalar que quatro professores asseguravam sozinhos a instrução de mais de metade da população estudantil, o que deixava os restantes oito professores afectos às classes superiores com taxas particularmente fracas de frequência nas suas lições. Por aqui se confirma que as taxas de afluência às aulas não foram consideradas na gestão dos recursos humanos, verificando-se que os artistas agregados se mantiveram alocados às cátedras académicas que substituíram as repartições de onde eram originários.⁸⁹⁸ Previsivelmente as aulas menos frequentadas possuíam um maior número de funcionários assinalando-se que para Pintura de História existiam nove agregados — os mesmos que a Aula e Laboratório de Escultura, se atendermos a que o ornatista e o formador possuíam um estatuto equivalente. Se à última aula acrescentarmos os

⁸⁹⁶ Neste período inicial existiam catorze artistas agregado affectos às aulas de pintura, dezasseis às de arquitectura, onze à de escultura, e cinco à gravura. COSTA, Luiz Xavier da – **As belas-artes plásticas em Portugal durante o século XVIII: resumo histórico**. Lisboa: J. Rodrigues, 1934, p. 86; ALDEMIRA, Varela – **Um ano trágico. Lisboa em 1836: a propósito do centenário da Academia de Belas Artes**. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937, p. 211; FRANÇA, José-Augusto – **A arte em Portugal nos séculos XIX**. 3.^a ed. Lisboa: Bertrand, 1990, vol. I, p. 222.

⁸⁹⁷ ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1844: **Mapa dos Empregados da Academia**. Datado de 15 de Julho de 1841.

⁸⁹⁸ A Aula de Desenho Histórico possuía um total de 230 alunos; a Aula de Pintura e Paisagem e Produtos Naturais instruía um total de 109; Architectura tinha 59; Gravura de Paisagem com oito; Gravura de História com quatro; Pintura de História quatro; Escultura com três. (ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1844: **Relatório de actividades para o ano de 1841**. Datado de 23 de Dezembro de 1841.)

professores Francisco de Assis Rodrigues e Francisco de Paula Araújo Cerqueira, ficasse com uma proporção de onze funcionários permanentes para uma média de dois alunos por ano.⁸⁹⁹ Num outro sentido, também que os pré-requisitos de admissão a esta Aula permaneceram inalterados porque já no tempo de Machado de Castro era exigida a frequência de cinco anos na Aula Pública de Desenho antes de se aceder ao Laboratório.⁹⁰⁰

A centralização da Aula, Laboratório e Acervo sob a tutela do professor proprietário Assis Rodrigues terá favorecido uma maior articulação entre a prática e o ensino. A reconstituição destes espaços releva informações particularmente interessantes sobre os processos de trabalho num período de transição entre paradigmas. As paredes da Aula de Escultura achavam-se pintadas de verde-cana (*verdaxo*),⁹⁰¹ o que favorecia um contraste equilibrado tanto com os modelos de barro, como com os de gesso.⁹⁰² Esta diferenciação cromática foi igualmente estendida aos cavaletes, que se achavam pintados de cinzento. Dentro da mesma aula, existia ainda uma cabine resguardada, num dos cantos, que servia para passar a gesso os modelos ali executados,⁹⁰³ ao passo que a dependência onde se armazenava o barro se situava em anexo e estava pintada de branco.⁹⁰⁴ Por sua vez, o Laboratório ocupava o vestíbulo da antiga Igreja de São Francisco, estando este espaço igualmente pintado de branco para melhor se levar a cabo a transposição mecânica dos modelos à pedra.

Esta concepção de um ateliê de escultura partilhado por alunos, artistas agregados e professores colide necessariamente com o entendimento do espaço de

⁸⁹⁹ Saliente-se que inicialmente, em 1836, existiam onze artistas agregados à Aula de Escultura. (COSTA, Luiz Xavier da – **O ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda, 1802-1833: memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936, p. 86.)

⁹⁰⁰ RODRIGUES, Ana Duarte, **A estatuária e a imaginária: entre a prática do Laboratório e a Subcontratação**. In: **O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822)**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 80.

⁹⁰¹ Em 1859 pagou-se a um trabalhador para pintar de *verdaxo* dois bocados de parede da aula e de cinzento dois bancos novos para trabalhar pedra. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1855-1863**. Rubrica de 11 de Agosto de 1859.)

⁹⁰² Importa salientar que também a cúpula que revestia o modelo da estátua equestre era em cor verde. (ANBA – Cota 38. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1837-1844**. Rubrica de 12 de Março de 1840; ANBA – Cota 39. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1849-1855**. Rubrica de 11 de Novembro de 1852.)

⁹⁰³ Em 1861 foi paga uma importância considerável na ampliação desta cabine de madeira. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1855-1863**. Rubrica de 18 de Maio de 1861.)

⁹⁰⁴ Em 1859 pagou-se a um trabalhador para caiar as paredes, porta e caixilho da casa do barro contígua à Aula de Escultura. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1855-1863**. Rubrica de 21 de Março de 1859.)

ensino que a Academia deveria ser. A absorção destes funcionários contribuiu para a perpetuação de esquemas mentais procedentes de um paradigma anterior, sendo que as deficientes condições de acolhimento no extinto Convento de S. Francisco da Cidade, favoreciam analogias com outros edifícios insalubres que albergaram até aí, as diversas repartições de obras públicas que deram origem à Academia. Assim, a estagnação da encomenda estatal obrigou a uma estratégia pouco credível de requalificação desta mão-de-obra semiquificada em encargos que esporadicamente eram solicitados, bem como noutras tarefas não lectivas que a nova instituição demandava. A integração deste grupo de trabalho numa Academia logrou, não obstante, inverter as prioridades do que até então fora uma secção do Ministério das Obras Públicas ocupada com a decoração escultórica dos grandes empreendimentos régios.

A análise global aos trabalhos desenvolvidos pelos diversos grupos de artistas agregados dá-nos a percepção de que o laboratório de escultura se diferenciava não só por estar mais exposto a encargos externos, mas também por possuir uma tabela de vencimentos 28% inferior relativamente aos restantes grupos.⁹⁰⁵ Este indicador, que deixa entender uma diferença de estatuto socioprofissional, não exclui a possibilidade de existir um complemento remuneratório procedente de comissões oficiais ou de outros trabalhos com menor expressão.

À semelhança do período de regência de Machado de Castro, também aqui a actividade do professor proprietário da Aula de Escultura se confundia com a dos seus assistentes. O elevado grau de especialização destes artistas comprova-se pela hierarquia interna e pela diversidade de mesteres que aqui se achavam representados, existindo não só escultores, mas também desbastadores, um ornamentalista e um formador.⁹⁰⁶ Os oficiais mais graduados eram os artistas de 1.^a classe Pedro de Alcântara Cunha da Eça e Joaquim Pedro de Aragão, que não só podiam auxiliar o professor proprietário da aula na concepção de esculturas, mas também tinham a seu

⁹⁰⁵ ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo. 1841-1844: **Mapa dos Empregados da Academia**. Datado de 15 de Julho de 1841.

⁹⁰⁶ Com as alterações introduzidas em 1836, verificou-se a saída de Constantino José dos Reis, que foi transferido para a Academia do Porto, e João Gregório Viegas, que aceitou um encargo particular. Nicolau José Possolo, Francisco António Fernandes e João Elói Mendonça terão falecido. Em 1841 apenas venciam os seus salários pela Academia Melchior Gaspar dos Reis, Joaquim Pedro de Aragão, Pedro de Alcântara Cunha da Eça, João António Moreira, António Onofre Schiappa Pietra, João Gualberto Rodrigues, Tomé Pinto dos Santos, João Henriques Cesarino, Lourenço Pereira e João José de Aguiar, que recebia uma pensão de invalidez. (ALDEMIRA, Varela – **Um ano trágico. Lisboa em 1836: a propósito do centenário da Academia de Belas Artes**. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937, p. 209.)

cargo chefiar os restantes artistas. Esta informação poderá explicar a diferença de qualidade nos encargos decorativos comissionados à Academia.⁹⁰⁷

A incorporação do ornamentalista João Henrique Cesarino, por transferência da repartição de obras,⁹⁰⁸ permitiu ao Laboratório de Escultura diversificar a sua esfera de acção, continuando a manutenção da sua capacidade operativa a ser uma questão prioritária. Em vão Assis Rodrigues procurou admitir artistas e artífices especializados, como por exemplo, em 1841, o ornamentalista italiano Ernesto Rusconi.⁹⁰⁹ A substituição do formador provou ser bastante problemática porque não só este mester era essencial ao funcionamento do Laboratório, como também dele dependia a renovação de modelos de gesso em pequenos formatos para as aulas e o vazamento de provas de avaliação e de concursos.⁹¹⁰

Em sentido estrito, a desagregação do Laboratório ter-se-á iniciado logo em 1836, quando João Gregório Viegas deixa de se apresentar ao serviço para se ocupar de um encargo particular na decoração do Passeio Público.⁹¹¹ Em 1843, este artista vem requerer a reincorporação, disponibilizando-se para concluir algumas estátuas que tinham por destino o Palácio da Ajuda, ou quaisquer outras que se lhe atribuíssem,⁹¹² pelo que, nessa altura, Assis Rodrigues vem lembrar não só a sua deserção, mas também a anterior prestação naquela obra real: “consta ter / elle coadjuvado a fatura de algumas

⁹⁰⁷ Esta diferença de qualidade é particularmente notória nos diferentes bustos executados em 1840 que haviam de ser colocados no miradouro de São Pedro de Alcântara em 1844.

⁹⁰⁸ Antes de integrar a Aula de Escultura, João Henrique Cesarino esteve ao serviço na Casa do Risco desde 1833. Numa relação de empregados de 1840, este último funcionário aparece como tendo sete anos e dois meses de serviço. (AHFBAUL – Caixa 1: “**Relação nominal de todos os Empregados da Academia das Bellas Artes**”. Datada de 3 de Agosto de 1840.)

⁹⁰⁹ A admissão do ornatista Ernesto Rusconi foi proposta no dia 3 de Abril de 1841. Sobre este artista sabe-se que esteve activo na capital, tendo chegado a colaborar activamente na decoração do Palácio das Necessidades (ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo. 1841-1844: **Pedido de admissão de Ernesto Rusconi para artista agregado de 1.ª classe da Academia**. Datado de 3 de Abril de 1841; CORTE-REAL, Manuel Henrique – **O Palácio das Necessidades**. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1983.)

⁹¹⁰ Ver capítulo: “A actividade dos formadores em Portugal”.

⁹¹¹ Neste encargo solicitado pela Câmara Municipal de Lisboa, João Gregório Viegas foi incumbido de instalar num tanque um conjunto de seis esculturas de figuras marinhas representando dois tritões, dois sereias, e dois rios e onde se incluíam esculturas que figuravam. (LE CUNFF, Françoise – **Parques e Jardins de Lisboa**. Lisboa: [s.n.], 2000. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, vol. I, p. 37-38.)

⁹¹² Esta parece ser uma alusão à escultura que até há pouco tempo estava desmontada no pátio traseiro do Palácio da Ajuda, e que Paulo Varela Gomes sugere representar o *Amor Pátrio*. (vd. GOMES, Paulo Varela – **A confissão de Cyrillo: estudos de história da arte e da arquitectura**. Lisboa: Hiena, 1992, p. 135-136; depois de CARVALHO, Armindo Aires de – **Os Três Arquitectos da Ajuda – Do Rocaille ao Neoclássico: Manuel Caetano de Sousa (1742-1802), José da Costa e Silva (1748-1819), Francisco Xavier Fabri (1761-1817)**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979, p. 186).

estatuas que / decoram o vestíbulo do mencionado Palacio d'Aju-/da, que não passam pelas melhores”.⁹¹³

A falta de lealdade de Gregório José Viegas não obstou a que fosse recomendado à Repartição das Obras Públicas. Aliás, a honradez do professor proprietário da Aula de Escultura é particularmente evidente na defesa dos interesses dos seus associados, logrando, entre outras coisas, equiparar o vencimento do formador ao do estampador.⁹¹⁴ No mesmo sentido, concedeu-se uma dispensa de serviço ao já idoso Tomé Pinto dos Santos,⁹¹⁵ que veio assim a beneficiar de um estatuto similar ao de João José de Aguiar que em 1837 solicitou “ser mettido em Folha da Academia por não poder já suportar a miséria a que se acha reduzido pela falta de pagamentos.”⁹¹⁶ Saliente-se neste caso que a pensão de 300\$000 réis que veio a ser arbitrada ao melhor escultor da primeira metade do século XIX equivalia ao salário de um artista de 3.^a classe, agregado à Aula de Pintura de História.

Em 1837 ainda se solicitou a execução de uma *Nossa Senhora da Glória*,⁹¹⁷ todavia, é pouco provável que a encomenda se tenha cumprido, dado que nesta ocasião Assis Rodrigues veio advertir sobre o enfraquecimento de Melchior Gaspar dos Reis, o único especialista em madeira que se achava já “adiantado em annos, fraco, e esfomeado p.r falta de pa-/gamentos.”⁹¹⁸ Este episódio enuncia casualmente que a existência do Laboratório se justificava enquanto houvesse encomendas, mas que para a

⁹¹³ O pedido de reintegração ao serviço na Academia data de 6 de Fevereiro de 1843. De facto, é possível que já antes, em 1822, o seu despedimento estivesse em parte relacionado com a sua fraca prestação. (ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo. 1841-1844: **Pronunciação da Academia sobre o requerimento de João Gregório Viegas**. Datado de 20 de Fevereiro de 1843; PINHO, Elsa Garrett – *Poder e Razão: Escultura Monumental no Palácio Nacional da Ajuda*. Lisboa: IPPAR - Ministério da Cultura, 2002, p. 66.)

⁹¹⁴ Na sessão de 24 de Novembro de 1836, gerou-se alguma confusão relativamente aos vencimentos auferidos por alguns funcionários, já que o estampador auferia os mesmos 219\$000 réis que anteriormente, não havendo por isso uma razão válida para que se arbitrassem somente 175\$000 réis a Lourenço Pereira. No seguimento deste caso, decidiu-se igualar os vencimentos de ambos os funcionários em 200\$000 réis. (ANBA – Cota 6. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1836-1837**.)

⁹¹⁵ ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo. 1841-1844: **Mapa dos Empregados da Academia**. Datado de 15 de Julho de 1841.

⁹¹⁶ ANBA – Cota 6. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1836-1837**. Sessão de 5 de Maio de 1837.

⁹¹⁷ Refira-se, porém, que há registo de Francisco de Assis Rodrigues ter chegado a executar um modelo de barro em Janeiro de 1838. (ALMEIDA, Sílvia Lucas Vieira de – **Forma e conceito na escultura de oitocentos**. Lisboa: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 145.)

⁹¹⁸ AHFBAUL – Caixa 26 [maço: “Officios e Cartas”, pasta: “Cartas do Ex.mo Conde de / Mello Vice-Inspector”].: **Resposta do escultor Assis Rodrigues, comunicando que estava ainda a convalescer de uma doença**. Datada de 23 de Setembro de 1837.

sua satisfação era imprescindível a existência de funcionários, pelo que o impedimento de se proverem os postos vagos vaticinou o seu desmantelamento. Mais grave terá sido, porventura, o embargo à admissão de praticantes de escultura, que, mais do que pôr em causa o regular funcionamento do Laboratório de Escultura, condicionava a passagem de testemunho numa altura em que não existiam artistas nacionais capazes de assegurar uma sucessão credível.⁹¹⁹

Também, a contratação do aluno Cristiano António dos Santos, em 1838, terá sido de pouco préstimo à instituição, uma vez que pouco depois, cerca 1845, havia já resignado ao seu posto.⁹²⁰ De todos, José Maria Caggiani foi seguramente o aluno dilecto de Francisco de Assis Rodrigues: tendo começado por cursar arquitectura, transferiu-se posteriormente para a Aula de Escultura, tendo a decoração escultórica do teatro D. Maria II oferecido pretexto para um primeiro pedido de admissão logo em 1842.⁹²¹ Este requerimento não terá sido atendido possivelmente porque, naquele momento, já se preparava o decreto que havia de ser promulgado no dia 28 de Novembro de 1842, o qual impedia a substituição de todos os lugares de artistas agregados que ficassem vagos daí em diante. Todavia, as expectativas pessoais e as promessas de uma carreira como escultor ditaram a permanência de Caggiani no Laboratório, mesmo sem qualquer remuneração oficial.

Aproveitando o falecimento de Melchior Gaspar dos Reis em 1845, endereça-se novo pedido de admissão; recorrendo-se a uma interpretação pessoal do referido decreto, procurou-se prover um posto que já se encontrava vago antes de afixada a lei.⁹²² No ano seguinte, surgiu finalmente um pretexto para a contratação temporária de dois praticantes. Era necessário executar-se uma estátua de *Afonso de Albuquerque* para

⁹¹⁹ ANBA – Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850: **Pronúnciação do conde de Mello sobre o requerimento de José Maria Caggiani no qual este pede para ser admitido a um dos lugares de artista agregado que haviam vago recentemente.** Datado de 19 de Abril de 1845.

⁹²⁰ Este aluno foi admitido em 1838; contudo, antes de 1845 seu posto ficara vago. (ANBA – Cota 8. Cota 8. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1838-1843.** Sessão de 12 de Janeiro de 1838; ANBA – Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850: **Pronúnciação do conde de Mello sobre o requerimento de José Maria Caggiani no qual este pede para ser admitido a um dos lugares de artista agregado que haviam vago recentemente.** Datado de 19 de Abril de 1845.)

⁹²¹ ANBA – Cota 2. Registo das propostas e offícios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1844: **Pedido de admissão de um gravador para o lugar de praticante, aludindo-se para o exemplo de dois alunos da Aula de Escultura que foram contratados para a execução do Teatro D. Maria II.** Datado de 8 de Agosto de 1842.

⁹²² ANBA – Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo. 1845-1850: **Pronúnciação do conde de Mello sobre o requerimento de José Maria Caggiani no qual este pede para ser admitido a um dos lugares de artista agregado que haviam vago recentemente.** Datado de 19 de Abril de 1845.

a cidade de Nova Goa (actual Panaji), que tinha de estar concluída em Abril de 1847.⁹²³ A estratégia parece ter funcionado porque tanto José Maria Caggiani como Manoel José Rodrigues Latta acabaram por ser admitidos, tendo inclusivamente colaborado na decoração escultórica do teatro D. Maria II.⁹²⁴ Apesar de não ter sido possível localizar a obra em questão, sabe-se que em 1843 foi iniciada a construção de um monumento no antigo largo Afonso de Albuquerque (actual Azad Maidan), local que efectivamente chegou a acolher uma escultura.

A importância que o encargo realizado para a praça Rossio terá tido justificou que o Laboratório de Escultura viesse a ocupar o vestíbulo da antiga Igreja de São Francisco e tornou Assis Rodrigues elegível para o cargo de director da Academia em 1845, sendo aliás o primeiro artista a alcançar esta distinção.⁹²⁵ Ainda a este propósito, saliente-se que, no ano seguinte, apenas o Laboratório terá preservado o seu espaço continuando normalmente a sua actividade, depois de dois batalhões do exército irromperem pela Academia, paralisando o funcionamento do Ensino Fabril e a Aula do Nu, e obrigando ao cancelamento da Exposição Trienal desse ano.⁹²⁶

A decoração escultórica do teatro D. Maria II apenas terá sido concluída em Maio de 1848, pelo que, pouco depois, em 1850, José Maria Caggiani volta a endereçar novo pedido de admissão, agora a título particular.⁹²⁷ Tendo este sido novamente recusado, em 1852 surgiu a oportunidade de ascender a um cargo de docência, tendo, pela primeira vez, defrontado e sido batido por Vítor Bastos no concurso para o provimento da Cadeira de Desenho da Universidade de Coimbra. Depois disto, em 1855, falece Francisco de Paula Araújo Cerqueira, o que terá precipitado uma guerra na

⁹²³ ANBA – Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo. 1845-1850: “**Officio respondendo á exigência do / Governador de Nova Gôa sobre a exe-/cução de uma Estatua em marmo-/re de Affonso de Albuquerque**”. Datado de 30 de Junho de 1846.

⁹²⁴ As estátuas do Teatro D. Maria II executaram-se entre Fevereiro de 1845 e Maio de 1848. (MARTINS, Francisco Vasques – **Relatório lido em 20 de Dezembro de 1852 na Sessão Publica Treinnal e distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas, e Altezas**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852, p. 6.)

⁹²⁵ Vd. DUARTE, Eduardo – **Francisco de Assis Rodrigues**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 515-520.

⁹²⁶ ANBA – Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850: “**Relatorio sobre o estado actual da Academia / declarando não se ter / celebrado a sessão triennial**”. Datada de 20 de Agosto de 1847.

⁹²⁷ ANBA – Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850: **Pronunciação de Assis Rodrigues sobre o pedido de José Maria Caggiani no qual este pede para ser admitido a um dos lugares de praticantes que haviam vagado recentemente**. Datado de 19 de Setembro de 1850.

sucessão pelo cargo de substituto da Aula de Escultura.⁹²⁸ Este desfecho veio reanimar as expectativas de Caggiani aceder à Aula de Escultura; porém, pela sua frente, voltaria a encontrar Vítor Bastos, um pintor de formação que, antes da morte de Cerqueira, nem como passatempo havia praticado escultura.⁹²⁹ Mesmo sem serem do conhecimento público as sucessivas tentativas de contratação de Caggiani, a sua vitória veio escandalizar a imprensa lisboeta, obrigando à repetição do concurso. Na reedição, em 1860, o pupilo de Assis Rodrigues não chegou à selecção final, mas a opção de escolher Vítor Bastos, em detrimento de Pedro Carlos Reis, não deixa de ser igualmente polémica, se considerarmos a diferença de currículo entre estes dois artistas.⁹³⁰

Ainda que alguns historiadores responsabilizem os artistas românticos pelas reformas ocorridas no ensino na segunda metade do século XIX, esta foi, em nossa opinião, a consequência de transformações iniciadas anteriormente, e que só se cumpriram verdadeiramente na década de 70, quando também os alunos de escultura e arquitectura passaram a beneficiar de pensionados artísticos no estrangeiro. Só depois desta formação superior se ter estabelecido como requisito no acesso a cargos de docência, cessou a admissão de pintores mal formados nas restantes cátedras académicas. Deste modo, uma evolução no sistema de ensino era já evidente na actualidade temática dos concursos de emulação e na progressiva ampliação dos formatos das provas submetidas aos concursos de emulação, sendo digno de assinalar que, ainda durante a direcção de Assis Rodrigues, foi dada aos alunos a possibilidade de complementarem a formação prática executando cópias em pedra de bustos de esculturas clássicas.⁹³¹ (**Fig. 12**)

Também os materiais utilizados reflectem uma progressiva modernização: notando-se uma certa proeminência inicial de obras em formato de terracotas, das quais

⁹²⁸ Vd. DUARTE, Eduardo – **Francisco de Paula Araújo Cerqueira**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 135-137.

⁹²⁹ Vd. DUARTE, Eduardo – **Vítor Bastos**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 87.

⁹³⁰ Sobre os concursos para o provimento do lugar de professor substituto de escultura de 1856 e 1860, vd. LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910)**. Lisboa: Colibri, 2007, p. 225, 229-231.

⁹³¹ A primeira vez que se anota a aquisição de quatro pedras de lioz para os alunos executarem os seus exercícios foi em 1857, tendo, depois disto, sido endereçado um novo pedido em 21 de Janeiro de 1860. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1855-1863**. Rubricas de 13 de Novembro de 1857 e 21 de Janeiro de 1860.)

se salientariam os vinte bustos vendidos em 1849⁹³² e a afluência de outros tantos à Exposição Trienal de 1856.⁹³³ Também a produção praticamente ininterrupta de bustos em pedra é corroborada pelas participações dos artistas agregados nas Exposições Trienais de 1840, 43 e 52.⁹³⁴ Muitas das obras que figuravam heróis nacionais terão sido vendidas em hasta pública em 1863.⁹³⁵

A interrupção desta actividade poderá, muito justamente, ser apontada como um dos primeiros sinais do progressivo dismantelamento do Laboratório. Diversas causas terão concorrido para este desfecho, sendo a mais óbvia a ausência de encomendas por parte da Câmara Municipal de Lisboa, que, com o advento do Liberalismo, teria herdado parte das competências da Casa Real, designadamente a decoração de espaços públicos na capital. Nem todos os encargos desempenhados pelos artistas agregados pressuponham a execução de obras de raiz, já que em alguns casos se resumia ao acabamento, restauro e adaptação de esculturas existentes. A informação reunida sobre estas actividades é pouco conclusiva porque se baseia em registos fragmentários de uma disputa sobre a posse de uma estátua representando o *Rio Tejo*⁹³⁶ e de rubricas contabilísticas datadas de 1859 e 1861, onde se anota a contratação de serviços externos

⁹³² Sobre este assunto, registre-se que já antes, em 8 de Setembro de 1848, se havia pago 0\$960 réis pela cozedura de quatro bustos de barro da Aula de Escultura. Posteriormente a isto, regista-se a venda de diversos conjuntos de quatro bustos nos dias 21 de Novembro de 1849, 31 de Outubro de 1849, 26 de Dezembro de 1849, 31 de Dezembro e 31 de Janeiro de 1850. Cada um destes conjuntos rendeu 9\$600 réis. (ANBA – Cota 14. **Actas da Comissão Administrativa: 1845-1857** [contabilidade]. Rubrica de 21 de Novembro de 1849; ANBA – Cota 37. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1844-1849**. Rubrica de 8 de Setembro de 1848; Cota 39. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1849-1855**. Rubricas de 31 de Outubro de 1849, 26 de Dezembro de 1849, 31 de Dezembro de 1849 e 31 de Janeiro de 1850.)

⁹³³ Nesta ocasião terão sido apresentados diversos modelos em barro da autoria de Pedro d'Alcântara da Cunha d'Eça, António Onofre Schiappa Pietra e João Gualberto Rodrigues. (ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Quarta Exposição. Descrição das Obras de Bellas Artes**. Lisboa: Typographia Castro & Irmão, 1856, p. 11.)

⁹³⁴ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Descrição das Obras Apresentadas na Primeira Exposição Trienal da Academia das Bellas Artes de Lisboa**. Lisboa: [s.n.], 1840, p. 10; ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1843**. Lisboa: [s.n.], 1843, p. 19; ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1852**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852, p. 17.

⁹³⁵ A 9 de Maio de 1863 foi autorizado o leilão de dez bustos em pedra de lioz representando personagens históricas, da autoria dos artistas agregados. Esta venda realizou-se nos dias 16 e 27 de Junho de 1863, tendo rendido aos cofres da Academia 178\$000 réis. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 9 de Maio de 1863; ANBA – Cota 15. **Actas da Comissão Administrativa: 1858-1860** [contabilidade]. Rubrica de 1 de Julho de 1863.)

⁹³⁶ Nesta ocasião, o 4.º marquês de Pombal terá solicitado a entrega de uma estátua que pertencera a seu bisavô, tendo o governo determinado que esta não fosse liberada sem que antes fossem pagas as despesas de acabamento da obra. (ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856**. Sessão de 30 de Março de 1853.)

de restauro de esculturas, numa altura em que, possivelmente, já não existiam artistas para assegurar este tipo de encargos.⁹³⁷

Com rigor, não se pode falar verdadeiramente numa extinção do Laboratório, porque não só a componente tecnológica da pedra passou a ser parte integrante da aprendizagem dos alunos, como também os encargos do formador se autonomizaram da produção escultórica do professor proprietário da Aula. O seu derradeiro fim só seria compulsado com a venda em 1863 dos bustos de heróis portugueses que haviam sido executados por artistas agregados.⁹³⁸ Sem pompa, o fim da sua actividade deduz-se por rubricas contabilísticas que, em todo o caso, registaram como último sinal de vida a venda de um conjunto de modelos de gesso no dia 31 de Janeiro de 1863.⁹³⁹ Também por aqui se fica com a percepção de que a oficina de moldagens veio substituir o protagonismo outrora alcançado pelo Laboratório de Escultura. Note-se, porém, que incidentalmente este desfecho não deixa de tornar patente uma inevitabilidade dos tempos em que a morte também vem gerar nova vida; neste caso em particular, a do Museu Arqueológico do Carmo, onde, pela primeira vez, abriu ao público uma mostra de escultura, e onde o próprio Machado de Castro, o obreiro do Laboratório de Escultura, viria a estar representado.

⁹³⁷ A primeira menção relativa a um restauro data de 21 de Março de 1959, e dá conta de um pagamento de 1\$440 réis a um canteiro por este ter consertado uma figura de escasso valor. Nesse mesmo ano, em Setembro, é ainda referida a aquisição de seis peças de latão para o conserto de uma outra figura de pedra. Depois disto, em Novembro de 1861, pagou-se 400\$000 réis a um canteiro pelos 52 dias de trabalho em que se ocupou no restauro de duas estátuas de pedra que ali foram colocadas por ordem do governo. (ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas Artes: 1855-1863**. Rubricas de 21 de Março de 1859, 10 de Setembro de 1859 e 12 de Novembro de 1861.)

⁹³⁸ A 9 de Maio de 1863 foi autorizado o leilão de dez bustos em pedra de lioz da autoria dos artistas agregados e que representavam personagens históricas. Este viria a realizar-se nos dias 16 e 27 de Junho de 1863 tendo rendido aos cofres da Academia 178\$000 réis. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 9 de Maio de 1863; ANBA – Cota 15. **Actas da Comissão Administrativa: 1858-1860** [contabilidade]. Rubrica de 1 de Julho de 1863.)

⁹³⁹ Nesta data foram venderam-se dois bustos, um pé, dois ornatos e quatro cabeças de animais. (ANBA – Cota 15. **Actas da Comissão Administrativa: 1858-1860** [contabilidade]. Rubrica de 31 de Janeiro de 1863.)

5. Os depósitos de escultura dos Laboratórios

No decurso da actividade decorativa associada aos mais proeminentes empreendimentos régios no século XVIII, diversas obras de escultura terão sido movidas da sua localização original, sucedendo, por vezes, que para algumas delas não se chegasse a encontrar destino específico. Desde modo, constituíram-se depósitos em diversos locais e repartições, que posteriormente, durante o século XIX, acabaram por ser mobilizadas para a decoração de jardins públicos. Esta permeabilidade das colecções régias de escultura aos novos desígnios da sociedade liberal não só impediu a constituição de uma colecção pública de escultura, como também vaticinou a morte do Laboratório de Escultura do Reino.

De facto, é possível que, logo em 1836, algumas destas obras, pertencentes ao Ministério de Obras Públicas, tenham sido incorporadas na Academia de Belas-Artes de Lisboa, por intermédio do espólio afecto ao Laboratórios de Escultura ou à Casa do Risco; contudo, outras poderão igualmente ter sido incorporadas na sequência de alguns trabalhos de adaptação, restauro e acabamento demandados pelo governo.⁹⁴⁰ Note-se, a este respeito que, nenhuma das obras, mesmo as que vieram a ser executadas na Academia, poderia ser vendida sem a competente autorização governamental.⁹⁴¹

Em 1837, Joaquim Rafael propõe a requisição de uma *Flora* e de um *Hércules* que se achavam depositados no Palácio da Ajuda.⁹⁴² **(Fig. 3 e 4)** A interposição deste pedido numa altura em que se disputavam os modelos da extinta Academia de Portugal em Roma, leva-nos que a pensar que os dois episódios possam estar relacionados,

⁹⁴⁰ Em 1853, o 4.º marquês de Pombal solicitou a entrega de uma estátua que pertencera a seu bisavô, tendo o governo aquiescido a este pedido, determinando porém que antes fossem pagas as despesas de acabamento da obra. A 21 de Março de 1859 é referido o pagamento de 1\$440 réis a um canteiro que esteve ocupado a consertar uma figura de escasso valor. Nesse mesmo ano, em Setembro, é ainda referida a aquisição de seis peças de latão para o conserto de uma figura de pedra. Depois disto, em Novembro de 1861, foi pago a um canteiro 400\$000 réis pelos 52 dias de trabalho em que se ocupou no restauro de duas estátuas de pedra que ali forma colocadas por ordem do governo. (ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856.** Sessão de 30 de Março de 1853; ANBA – Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1855-1863.** Rubricas de 21 de Março de 1859, 10 de Setembro de 1859 e 12 de Novembro de 1861.)

⁹⁴¹ A título de exemplo refira-se que para os dois leilões de esculturas realizados em 1863 e 1865 foi necessário obter-se primeiro uma autorização do Governo. ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.** Sessão de 9 de Maio de 1863; ANBA – Cota 15. **Actas da Comissão Administrativa: 1858-1860** [contabilidade]. Rubrica de 1 de Julho de 1863; AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: “**Portaria auctorisando o Vice Inspector para vender / quatro estatuas de pedra lioz, representando os rios Tejo / Ganges, Nilo, e Eufrates, que existem na Academia**”. Datada de 19 de Setembro de 1865.)

⁹⁴² ANBA – Cota 6. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1836-1837.** Sessão de 11 de Novembro de 1837.

considerando, porventura, a sua utilidade como exemplo de estatuária numa altura em que não existiam ainda colecções públicas de escultura. Conquanto o pedido tenha sido endereçado em 1837, a incorporação das obras só ocorreria mais tarde, em Agosto de 1851, no seguimento de um outro requerimento feito perto desta última data.⁹⁴³

Esta atribuição não deixa de levantar algumas dúvidas, atendendo a que a única nota identificativa surge inscrita a lápis num copiador de livros de actas onde se refere serem estas “obra prima do Escultor italiano Jeusti”. De facto, o conhecimento de Joaquim Rafael resumia-se ao período em que servira como primeiro pintor da corte, tendo tido a seu cargo o referido “Thelheiro” no Palácio da Ajuda, onde as obras chegaram a estar depositadas. Todavia, a existência na FBAUL de um modelo de gesso da *Flora*, que terá sido utilizado na transposição para a pedra, parece atestar esta ligação ao antepassado remoto do Laboratório de Escultura.⁹⁴⁴ Um outro indício que parece asseverar este vínculo é a circunstância de provavelmente terem coexistência no mesmo telheiro outras obras atribuíveis a escultores do Laboratório, como o *Monumento à Rainha D. Maria I* e uma outra estátua alegórica inacabada da autoria de João José de Aguiar.⁹⁴⁵ (Fig. 75) Outras peculiaridades que poderão abonar esta atribuição a Alessandro Giusti são o contraste entre a perícia técnica marcadamente barroca e as improcidentes modificações na composição de obras tão aclamadas que existem no Museu Arqueológico Nacional em Nápoles.⁹⁴⁶ Como se viu, a única alteração na *Flora Farnésio* foi a sua representação assimétrica; no entanto, a obra que até aqui se tem chamado de *Hércules* é na realidade uma adaptação do *Cómodo Gladiador*, que representa possivelmente o herói grego Aquiles. De facto, as modificações de ordem

⁹⁴³ No dia 7 de Agosto de 1851 foram expedidas ordens à Inspeção Geral das Obras Públicas para que libertassem as estátuas representando “Hércules” e “Flora”, que existiam nos “Thelheiros” do Palácio da Ajuda. (ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856**. Sessão de 28 de Agosto de 1851.)

⁹⁴⁴ *Flora Farnésio* (FBAUL, Esc. 620.)

⁹⁴⁵ O *Monumento à Rainha D. Maria I* terá estado depositada no Palácio da Ajuda entre 1828 e 1830. Depreendemos que no mesmo barracão tenha existido igualmente uma escultura alegórica, que Paulo Varela Gomes propõe representar o *Amor Pátrio*, e que durante muito tempo esteve desmontada no pátio traseiro do Palácio da Ajuda. (CÂNCIO, Francisco – **O Paço de Queluz**. Lisboa: [s.n.], 1950, p. 423; PINHO, Elsa Garrett – **O escultor João José de Aguiar: O breve sopro da Escultura Neoclássica em Portugal**. In: *A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea*. [Livro de actas do colóquio realizado em Lisboa entre os dias 12 e 13 de Março de 2009.] Lisboa: F.C.F.A., 2011, p. 314; GOMES, Paulo Varela – **A confissão de Cyrillo: estudos de história da arte e da arquitectura**. Lisboa: Hiena, 1992, p. 135-136; depois de CARVALHO, Armindo Aires de – **Os Três Arquitectos da Ajuda – Do Rocaille ao Neoclássico: Manuel Caetano de Sousa (1742-1802), José da Costa e Silva (1748-1819), Francisco Xavier Fabri (1761-1817)**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979, p. 186).

⁹⁴⁶ Cf. GASPARRI, Carlo, ed. – **Le sculture Farnese. Le sculture delle Terme di Caracalla Rilievi e varia**. Nápoles: Electa, 2010, p. 29.

iconográfica exprimem uma tentativa de apropriação da autoria, que não se compadece com o tipo de exercício executado no contexto da formação artística, ou até com o tipo de material posto a uso no ensino.⁹⁴⁷ Estas alterações cirúrgicas procuram tornar mais reconhecível os signos de Hércules, substituindo-se o corpo de Troilo por um bastão e tornando igualmente mais saliente a representação de barba na face de Aquiles.⁹⁴⁸

As afinidades já notadas entre a *Flora Farnésio* e o *Hércules Farnésio* da autoria de Machado de Castro não são de modo algum improcedentes, se considerarmos alguns pontos em comum no trajecto de chegada aos locais onde se acham hoje depositadas.⁹⁴⁹ A escala em que foram trabalhadas e a afinidade temática poderiam por si só indiciar uma associação entre estes dois conjuntos; contudo, valerá a pena salientar o sentido que adquirem dentro de um elenco restrito de cópias de estátuas clássicas executadas no país, até pela sua provável filiação à mesma escola. Também a este propósito, já antes havíamos avançado a possibilidade de a *Flora Farnésio* de Giusti ter servido de ponto de partida para outra versão da mesma obra executada para a Quinta Real de Caxias por Machado de Castro, na qual o escultor português corrige a assimetria que hereticamente se reproduzira de uma estampa. Estas peculiaridades e denominadores comuns levam-nos a ponderar a possibilidade de, em dado momento, se ter planeado colocar estas obras no mesmo espaço: presumivelmente, a Quinta Real de Belém, onde se acham instalados o *Hércules Farnésio* e o *Fauno Dançante* executados por Machado de Castro. (Fig. 7 e 8)

Outras provas que tendem a relacionar estes dois conjuntos vêm-nos de três fontes provavelmente trazidas de Roma e Génova, por D. Luís de Sousa entre 1665 e

⁹⁴⁷ Discordamos por isso da opinião de Sandra Saldanha, segundo a qual, estas estátuas se incluíam entre os materiais de estudo disponibilizados aos alunos da Escola de Escultura de Mafra. (QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Alessandro Giusti (1715-1799) e a aula de escultura de Mafra**. Coimbra: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 243-244.)

⁹⁴⁸ PERRIER, François – **Segmenta nobilium Signorum et Statuarum, quae temporis dentem invidium evasere urbis aeternae ruinis erepta**. Paris: Chez la Veuve Perier, 1638, fig. 13 [Commodus in Aedibus Farnesianis]; GASPARRI, Carlo, ed. – **Le sculture Farnese. Le sculture delle Terme di Caracalla Rilievi e varia**. Nápoles: Electa, 2010, p. 29.

⁹⁴⁹ Ana Duarte Rodrigues chegou a aventar a possibilidade de ambas as obras serem da autoria do escultor Machado de Castro. Vale a pena salientar ainda neste contexto, o lapso de tempo que vai desde 1806, data em que se trabalhava num “Hércules”, a 1817, data em que Machado de Castro dá conta da existência no seu estúdio de duas estátuas em mármore de Itália com destino à Quinta Real de Belém. Presumimos assim que o *Hércules Farnésio* e o *Fauno Dançante*, terão ficado arrecados durante vários anos à espera de serem finalmente colocados num local definitivo. (RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa...**, vol. I, p. 216-217; CASTRO, Joaquim Machado de, – **Carta dirigida a pessoa indeterminadas em 3 de Fevereiro de 1817**. In: LIMA, Henrique Campos de. Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1825, p. 322-323.)

1683.⁹⁵⁰ Foi com base numa destas fontes, ainda preservada nos jardins da Quinta do Calhariz, que se vieram a identificar no jardim do Museu Nacional de Arte Antiga outros fragmentos de uma estrutura fontanária idêntica, e que constam de um tritão da base e de dois meninos marinhos abraçados a um golfinho que coroa o agrupamento.⁹⁵¹ **(Fig. 53)** Ana Duarte Rodrigues propõe, seguindo, porventura, a opinião de Teresa Leonor M. Vale, que esta obra seja uma cópia da *fonte do Tritão* de Bernini executada por canteiros portugueses.⁹⁵² Opinião que não perfilhamos, porquanto, a nosso ver, estas similitudes resultam da utilização do mesmo suporte iconográfico, apontando a excepcional qualidade do seu desenho e execução para que sejam de origem romana, tal como propõe Miguel Soromenho. Esta questão relembra-nos que também nesta altura D. Luís de Sousa terá intermediado a execução de uma fonte de *Neptuno*, comissionada a Ercole Ferrata e Gian Lorenzo Bernini por D. Luís de Meneses, 3.º Conde da Ericeira, existindo por isso a possibilidade de a fonte existente no Calhariz ter a mesma origem e autoria.⁹⁵³

A preferência de D. Luís de Sousa por obras executadas em Roma⁹⁵⁴ não terá obstado à aquisição de um conjunto de bustos de imperadores romanos em Génova e também, provavelmente, de uma outra fonte de méritos mais modestos. Para a identificação desta última, foi fundamental a localização de um fragmento existente no Jardim Botânico Tropical de Lisboa que corresponde à descrição da lista de bens do Morgado de Santarém, segundo a qual um menino marinho, com rabo de peixe sopra

⁹⁵⁰ SOROMENHO, Miguel – **D. Luís de Sousa (1637-1690): O gosto do mecenas**. In: PAIS, Alexandre Nobre, coord. Uma Família de Coleccionadores: Poder e Cultura, Antiga Coleção Palmela. [Cat. da exposição] Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, p. 35; VALE, Teresa Leonor M. – **Diário de um Embaixador Português em Roma (1676-1678)**. Lisboa, Livros Horizonte, 2006, p. 47.

⁹⁵¹ *Tritão* (MNAA, inv. 777 Esc.); *meninos marinhos abraçados* (MNAA, inv. 778 Esc.).

⁹⁵² VALE, Teresa Leonor M. – **Escultura Barroca Italiana em Portugal: Obras dos séculos XVII e XVIII em coleções públicas e particulares**. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p. 42; RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Jardins das Quintas e Palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal**. Lisboa: [s.n.], 2009, Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 190-192.

⁹⁵³ DELAFORCE, Angela; MONTAGU, Jennifer; GOMES, Paulo; SOROMENHO, Miguel – **Uma fonte de Gianlorenzo Bernini e Ercole Ferrata em Portugal**, in Revista de Património-Estudos. N.º 5 (2003), p. 144-152; VALE, Teresa Leonor M. – **Ercole Ferrata e il Portogallo: un scultore lombardo e il gusto di una committenza divisa tra Roma e Genova**. Artisti dei Laghi. Rivista on line. Rivista Scientifica Internazionale dell'Associazione per la Protezione del Patrimonio Artistico e Storico della Valle Intelvi, N.º II (2012), p. 129-143 - <http://www.appacuvi.org/joomla/artisti-dei-laghi/15-articles/36-artisti-dei-laghi-numero-2>.

⁹⁵⁴ SOROMENHO, Miguel – **D. Luís de Sousa (1637-1690): O gosto do mecenas**. In: PAIS, Alexandre Nobre, coord. Uma Família de Coleccionadores: Poder e Cultura, Antiga Coleção Palmela. [Cat. da exposição.] Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, p. 180.

um búzio e que está sentado sobre um golfinho.⁹⁵⁵ **(Fig. 54)** Esta atribuição parece ser corroborada pela existência de uma cavidade no topo da cabeça da figura, por onde deveriam passar os tubos da água e o encaixe do escolho que amparava a terminação superior.

O processo de compilação e dispersão da maioria destas obras demonstra que estariam destinadas à decoração de quintas e palácios reais, havendo referências genéricas que dão conta da sua movimentação entre Queluz, Belém e Necessidades. No Jardim Botânico Tropical de Lisboa, existem ainda outras obras de valor inferior que poderão ter sido igualmente retiradas da sua localização original, deduzindo-se daqui que um percurso similar possa ter sido seguido pela *Flora Farnésio* e pelo *Hércules* atrás mencionados.

Outra obra que evoca esta relação entre os depósitos de cantarias do reino e os Laboratórios de Escultura é uma estátua do príncipe regente, futuro D. João VI, que hoje existe na escadaria do Jardim Botânico da Ajuda.⁹⁵⁶ **(Fig. 10)** Com efeito, julgamos que esta seja a obra em que o escultor António Machado (act. 1768-1810) trabalhava em Dezembro de 1804.⁹⁵⁷ **(Doc. 14)** A estátua de mármore que fora comissionada originariamente a João José de Aguiar não pode confundir-se com a obra homónima executada por este último para o Hospital da Marinha perto de 1814.⁹⁵⁸ Na verdade, a

⁹⁵⁵ Sobre o assunto, Miguel Soromenho refere: “De Roma, com D. Luís, vieram três fontes, mencionadas na lista de bens vinculados ao Morgado de Santarém, e todas deviam formar um conjunto homogéneo. Uma, de mármore e travertino, representava uma sereia, sentada numa concha que se apoiava num escolho, lançando água pelos seios; outra, esculpida nos mesmos materiais, um menino marinho, com rabo de peixe, aparecia *escanchado sobre um delfim, assoprando por um buzio por que sai a água*, e era também um escolho que amparava as figuras, assentes numa concha. Supondo que aquelas duas peças se organizavam em par, à terceira fonte poderia destinar-se um lugar central, no eixo do jardim. No tanque, de maiores dimensões, dispunha-se um grupo central de três tritões, ajoelhados e de face barbada, que sopravam por um búzio e serviam de suporte a uma concha sobre a qual se erguiam dois marítimos abraçados a um golfinho.” (SOROMENHO, D. Luís de Sousa (1637-1690): *O gosto do mecenas*. In: PAIS, Alexandre Nobre, coord. *Uma Família de Coleccionadores: Poder e Cultura, Antiga Colecção Palmela*. [Cat. da exposição.] Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, p. 35-36.)

⁹⁵⁶ MENDONÇA, Ricardo J. R. – *Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico*. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º 16 (2014), [no prelo].

⁹⁵⁷ Um ofício datado de 29 de Dezembro de 1804 refere que António Machado fora contratado para executar esta estátua debaixo da tutela de João José de Aguiar. (AHU – CU, Caixa 295, pasta 15: **Admissão de António Machado para trabalhar na estátua do Príncipe regente**. Datada de 29 de Dezembro de 1804.)

⁹⁵⁸ PINHO, Elsa Garrett – *O escultor João José de Aguiar: O breve sopro da Escultura Neoclássica em Portugal*. In: *A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea*. [Livro de actas do colóquio realizado em Lisboa entre os dias 12 e 13 de Março de 2009.] Lisboa: F.C.F.A., 2011, p. 315-316.

obra em questão ainda foi observada por Cirilo Volkmar Machado em 1823, na mesma casa das formas do Arsenal da Marinha, de onde nunca chegara a sair.⁹⁵⁹

As afinidades entre ambas pressentem-se sobretudo a nível da pose, distinguindo-se somente na orientação da cabeça, a primeira para a esquerda e a segunda para a direita, sendo aliás evidente que a obra existente no Jardim Botânico da Ajuda é mais depurada de carga decorativa. Nela, o rosto idealizado recorda-nos a sistemática recusa da família real em se deixar retratar por escultores, como já antes ocorrera com o *Monumento à rainha D. Maria I*, de 1798, do mesmo Aguiar, ou até o *D. José I*, executado por Machado de Castro para a estátua equestre em 1775. O nicho que aloja a estátua intensifica os seus valores barrocos; todavia, não existe qualquer fundamento válido que sustente tratar-se esta de uma representação do príncipe José como até aqui tem sido sugerido.⁹⁶⁰ No mesmo sentido, as semelhanças com a *estátua pedestre de D. José I*, da autoria de Machado de Castro, dificilmente vão mais além das inevitáveis homologias decorrentes da utilização de uma fonte iconográfica comum. A muito ténue inclinação da base parece excluir o envolvimento do grande mestre da escultura portuguesa, que preferiu sempre declives bem marcados, ao ponto de, por vezes, se socorrer de expedientes algo confusos, como a intersecção de duas superfícies curvas derivada da inclusão de um globo terrestre na estátua da rainha, que existente na Biblioteca Nacional de Portugal. Por sua vez, Aguiar usou sempre inclinações pouco pronunciadas na base, evitando certo tipo de artifícios nesta zona por forma a torná-la mais clarividente e límpida.

Outro aspecto que vale a pena considerar é a renúncia à *colotte* por debaixo do cinto militar, num período em que esta peça de vestuário, particularmente cara a autores franceses, servia como distintivo de classe social, tendo por isso mesmo sido exaustivamente empregue tanto por Machado de Castro como pelo seu sucessor, Faustino José Rodrigues. O desprendimento de Aguiar a este tipo de formalismos redundou numa ousadia que, nos retratos régios, chegava a atentar contra os bons costumes, como de resto se comprova na estátua de D. João VI do Hospital da Marinha,

⁹⁵⁹ MACHADO, Cirilo Volkmar – *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922. Subsídios para a História da Arte portuguesa, n.º V [1.ª ed. Lisboa, 1823], p. 221.

⁹⁶⁰ SOCIEDADE PORTUGUESA DE ESTUDOS DO SÉCULO XVIII – No 2.º centenário da morte do príncipe D. José (1761-1788): *Exposição*. [Catálogo da exposição realizada no Palácio Nacional de Queluz.] Lisboa: S. P. E. S. XVIII, 1988, p. 9; GOMES, Paulo Varela – *A confissão de Cyrillo: estudos de história da arte e da arquitectura*. Lisboa: Hiena, 1992, p. 126.

na qual o membro inferior esquerdo se insinua excessivamente, por detrás de um pano que apenas formalmente surge representado por intermédio de costuras laterais. A diferença de expressão que esta obra patenteia, relativamente à estátua do príncipe regente existente no Jardim Botânico, poderá eventualmente justificar-se por João José Aguiar não ter acompanhado esta última até ao fim, já que pouco depois, em 1805, terá sido destacado para as obras do Palácio da Ajuda.⁹⁶¹ Para trás, no Arsenal da Marinha, ficou António Machado; um escultor barroco experimentado sem formação para fazer brilhar o modelo Neoclássico em que trabalhava. Não tendo o resultado final sido particularmente apreciado, é possível que a obra permanecesse arrecada na casa das formas do Arsenal da Marinha onde, segundo Cirilo Volkmar Machado, ainda se encontrava em 1823. Não se sabe em que momento esta obra terá sido movida para o Jardim Botânico da Ajuda, mas em 1862 Inácio Vilhena de Barbosa refere já a existência naquele local de uma “estatua colossal de Hercules”.⁹⁶²

Também as duas esculturas executadas por Alexandre Gomes (1741-1805)⁹⁶³ para o chafariz que se quis construir no Campo de Santana em 1794 teriam ocupado um lugar de honra na colecção da Academia de Belas-Artes de Lisboa.⁹⁶⁴ Contudo, estas obras originalmente comissionadas pelo Intendente Pina Manique acabaram por ser instaladas em 1836 no Passeio Público.⁹⁶⁵ (**Fig. 55 e 56**) As informações que sobre elas têm circulado partem de duas fontes descritivas que, aparentemente, se contradizem, e que a partir de meados do século XIX viriam originar atribuições divergentes. A

⁹⁶¹ O historiador Miguel Faria sustém que João José de Aguiar só se apresentou ao serviço em 1806; contudo, Elsa Garrett Pinho reitera que o escultor terá ingressado em 1805 no Palácio da Ajuda. MACHADO, Cirilo Volkmar – *ibidem*, p. 221; FARIA, Miguel Figueira – **Machado de Castro (1731-1822): Estudos**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008, p. 36; PINHO, Elsa Garrett – **O escultor João José de Aguiar: O breve sopro da Escultura Neoclássica em Portugal**. In: A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea. [Livro de actas do colóquio realizado em Lisboa entre os dias 12 e 13 de Março de 2009.] Lisboa: F.C.F.A., 2011, p. 315.

⁹⁶² BARBOSA, I. de Villhena – **Jardim Botânico da Ajuda**. *Arquivo Pitoresco*. Vol. V, 1862, p. 222.

⁹⁶³ Sobre este escultor vd. QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Alessandro Giusti (1715-1799) e a aula de escultura de Mafra**. Coimbra: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. I, p. 294-297.

⁹⁶⁴ A sucessão de projectos para o chafariz de Santana foi já estudada por Raquel Henriques da Silva (SILVA, Raquel Henriques – **Lisboa Romântica: Urbanismo e Arquitectura (1777-1874)**. Lisboa: [s.n.], 1997. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 175-179.)

⁹⁶⁵ A história da instalação destas obras no Passeio Público foi já descrita por François Le Cunff. Em 1836 João Gregório Viegas terá sido incumbido de acabar um conjunto de seis figuras marinhas destinadas a ornar um tanque e onde se incluía dois tritões, duas sereias e dois rios. (LE CUNFF, François – **Parques e Jardins de Lisboa**. Lisboa: [s.n.], 2000. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, vol. I, p. 37-38.)

primeira, seria publicada pelo *Universo Pittoresco* em 1840,⁹⁶⁶ parece apoiar-se na descrição originalmente avançada em 1816 pelo escritor Pedro Alexandre Cavroé,⁹⁶⁷ segundo a qual, Alexandre Gomes havia trabalhado na execução de um conjunto das seis esculturas representando dois rios, duas sereias e dois tritões e que existiam depositadas num telheiro do Campo de Santana. Deste relato se depreende que o autor do primeiro par de estátuas esculpiu igualmente as restantes obras colocadas no Passeio Público o que, mais uma vez, dá consistência à atribuição feita por Alexandre Gomes. Mais recentemente, também Fernando Pamplona veio dar conta de que este escultor contara com o auxílio de Machado de Castro na concepção dos *rios Tejo e Nilo*, que haviam sido executados para o chafariz de Santana.⁹⁶⁸ A este respeito, vale a pena salientar que as estátuas que hoje existem na Avenida da Liberdade exprimem grandes semelhanças compositivas com um desenho de estrutura fontanária representando *Neptuno entre os rios Tejo e Tibre* que Vieira Lusitano projectou para o nobre Alexandre de Gusmão perto de 1753.⁹⁶⁹ Os diversos projectos concebidos para o Chafariz de Santana, que existem no Museu da Cidade demonstram que a obra foi objecto de sucessivas modificações, podendo estas justificar o turbilhão de informações contraditórias que têm vindo a circular. **(Fig. 57)**

Com base numa interpretação da *Colecção de memórias* de Cirilo Volkmar Machado,⁹⁷⁰ os jornalistas Jorge César Figanière,⁹⁷¹ e Pedro Diniz⁹⁷² vieram pela primeira vez, em 1857, atribuir a António Machado (act. 1768-1810) a autoria das estátuas que se achavam no então Passeio Público, tendo-se esta informação tornado endémica a partir daqui. De facto, Cirilo refere que este escultor havia realizado duas estátuas representando os *rios Tejo e Nilo* que deveriam emparelhar com os *rios Ganges*

⁹⁶⁶ Depois disto, em 1851, o arquivista José Sérgio Veloso d'Andrade viria a corroborar esta autoria, abonando novos elementos sobre a execução deste grupo escultórico. (BARBOSA, I. Vilhena – **O Passeio Público**. *Universo Pittoresco*. Vol. I, n.º 22 (1840), p. 338; D'ANDRADE, José Sérgio Veloso – **Memoria sobre chafarizes, bicas, fontes e poços públicos de Lisboa, Belem, e muitos logares do termo**. Lisboa: Na Imprensa Silvana, 1851, p. 83-84.

⁹⁶⁷ CAVROÉ, Pedro Alexandre – **Da Estatuaria, e Escultura em Pedra em Portugal**. *Jornal das Bellas Artes ou Mnemosine Lusitana*. N.º XIII (1816), p. 211.

⁹⁶⁸ PAMPLONA, Fernando – **Dicionário de Pintores e Escultores**. 4.ª ed. actualizada, Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2000, p. 42-43.

⁹⁶⁹ Luísa Arruda defende que um desenho da autoria de Vieira Lusitano, representando *Neptuno entre os Rios Tejo e Tibre*, terá influenciado um outro modelo em barro cozido, concebido por André Monteiro da Cruz em 1830 para o Quinta Real da Bemposta. (ARRUDA, Luísa; CARVALHO, José Alberto Seabra coord. – **Francisco Vieira Lusitano (1699-1783). O Desenho**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p. 169; MACHADO, Cirilo Volkmar – *ibidem*, p. 82.)

⁹⁷⁰ MACHADO, Cirilo Volkmar – *ibidem*, p. 204.

⁹⁷¹ FIGANIÈRE, Jorge César de – **Dous Rios de Pedra**. In: Castilho, Alexandre Magno de, coord. *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1858*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1857, p. 137.

⁹⁷² DINIZ, Pedro – **O Tejo e o Nilo**. *Archivo Pittoresco*. Tomo I, n.º 14 (1857-1858), p. 107-108.

e *Eufrates* executados por Alexandre Gomes. Seja como for, o desconcerto de Pedro Diniz é particularmente notório quando, na ilustração das obras que viriam a figurar no *Archivo Pittoresco*, se equivoca, na representação dos rios, trocando o *Douro* pelo *Tejo*. Todavia, é neste equívoco que radica um possível esclarecimento para a contradição, porque, em rigor, o rio mais importante teria de empunhar um leme ou um remo. A simbologia associada ao leme ou ao remo deverá ser interpretada no plano alegórico, considerando a função que estes dispositivos têm de conferir direcção aos barcos, representando estes, por sua vez, metaforicamente as cidades ou países onde as esculturas se achavam instaladas.⁹⁷³ Deste modo, a iconologia associada a este tipo de intervenções determina que o afluente que passa pela cidade onde a escultura se vai instalar venha emprestar o seu nome à obra, ficando esta a representar um continente e / ou uma capital do país, pelo que deve exibir um atributo que torne evidente a sua soberania sobre os restantes rios. Por sua vez, estes últimos surgem igualmente conotados com outras cidades ou continentes inferiores, seguindo uma ordem hierárquica que se inicia pelo leme, ou, em alternativa, um ceptro, passando os restantes estátuas subservientes a ostentar um remo ou uma cornucópia.⁹⁷⁴ Estas regras deverão ser entendidas como linhas orientadores, podendo patentear variações que implicam a combinação de atributos desde que não se quebre a ordem hierárquica. No caso do chafariz de Santana, refere-se, aliás a inclusão de um rio *Eufrates* que eventualmente poderá transportar conotações bíblicas, desviando-se assim da habitual representação dos quatro cantos do planeta para abarcar também o mundo espiritual.

Por motivos que se desconhecem, este empreendimento nunca chegou a ser concretizado, acabando as diversas cantarias dispersas em vários chafarizes da cidade de Lisboa, tendo algumas delas sido inclusivamente vendidas ao marquês de Pombal. Entre estas achava-se o *Rio Tejo*, que aqui atribuímos a António Machado e que, por estar ainda inacabado,⁹⁷⁵ não terá sido entregue em simultâneo com os golfinhos que, em

⁹⁷³ No caso da *Fontana dei Quattro Fiumi*, da autoria de Gian Lorenzo Bernini, o atributo de maior importância é o brasão da família Pamphilj, associado ao rio *Danúbio*, a obra que surge em representação do continente europeu.

⁹⁷⁴ Veja-se, por exemplo, o caso de jardim de Versailhes onde pontificam somente rios franceses, mas onde a supremacia do Sena e da cidade de Paris são, ainda assim, indisputáveis. (Vd. FRANCASTEL, Pierre – *La sculpture de Versailles: Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique*. Paris: Mouton, 1970, p. 248-262.)

⁹⁷⁵ Numa sessão da Academia realizada no dia 30 de Março de 1853 é lido um expediente do Ministério do Reino, datado do dia 14, desse mesmo mês em que se ordena a entrega ao 4.º marquês de Pombal a escultura representando o *Rio Tejo* que pertencera ao bisavô deste último, Sebastião José de Carvalho e Melo. Numa sessão realizada no seguinte dia 29 de Abril, menciona-se uma portaria do dia 23 de Abril do desse ano que determinava que esta estátua fosse cedida mediante o pagamento de 375\$000 réis pelas

1863, figuram já numa gravura da *Cascata dos Poetas*.⁹⁷⁶ (Fig. 58) Mais uma vez, foi pelo confronto com um projecto existente no Museu da Cidade que se concluiu que também estes golfinhos teriam igualmente pertencido ao Chafariz de Santana, notando-se neles vestígios de acoplagem, no desbaste da zona dorsal onde deveriam entrelaçar-se. Contudo, terá sido uma outra particularidade comum entre as obras existentes na Avenida da Liberdade e a estátuas que existem em Oeiras que nos levou a estabelecer uma relação com o conjunto de esculturas concebidas para o chafariz de Santana. Em causa está a invulgar representação de folhas a cobrir a região púbica das figuras em substituição do usual manto, que serve para qualificar figuras divinas.

Os elementos de que dispomos não logram esclarecer todas as questões que subsistem em torno destas atribuições, até porque não se encontrou uma explicação plausível para que o *Rio Tejo* de António Machado e o *Rio Nilo* de Alexandre Gomes ostentem lemes rigorosamente iguais. Uma peça que provou ter particular importância para esta investigação é o modelo de gesso que serviu para a execução do *rio Tejo* de António Machado, por nele figurar um remo e não o leme que se observa nas estátuas de pedra.⁹⁷⁷ De facto, a comparação com um dos projectos existentes no Museu da Cidade de Lisboa demonstra que, inicialmente, também o *rio Nilo* de Alexandre Gomes ostentava o remo como atributo, ficando assim por esclarecer se em ambos a substituição dos símbolos deriva da necessidade de se fazer um acerto iconológico, ou simplesmente da necessidade de conferir maior solidez às obras.⁹⁷⁸ Em todo o caso, estas modificações poderão ajudar a compreender, futuramente, o motivo pelo qual, na origem, se tinha destinado para a *Cascata dos Poetas* um *rio Nilo* e não o *rio Tejo* que lá encontramos.⁹⁷⁹ É possível que estas desconformidades resultem da necessidade de introduzir um segundo nível de esculturas, que se denominaria *Tejo e Nilo*, e que deveria sobrepujar o primeiro concebido por Alexandre Gomes, que assim passaria a denominar-se *Ganges e Eufrates*.⁹⁸⁰

despesas de acabamento da obra. (ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856**. Sessão de 30 de Março de 1853; ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856**. Sessão de 29 de Abril de 1853.)

⁹⁷⁶ BARBOSA, I. Vilhena – **Fragmentos de um roteiro de Lisboa inedito**. Arrabalde de Lisboa. Paço d'Arcos, Oeiras e Carcavellos. *Archivo Pittoresco*. Tomo VI, n.º 49 (1863), p. 392.

⁹⁷⁷ Segundo Cirilo Volkmar Machado, os modelos das estátuas talhadas por este escultor eram da autoria de Nicolau Vilela, podendo a concepção deste último ser-lhe atribuída. (MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecção de memórias...**, p. 204; FBAUL, Esc. 754.)

⁹⁷⁸ Projecto para o Chafariz de Santana MC(L), Des 0537.

⁹⁷⁹ Vd. RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa...**, vol. I, p. 209.

⁹⁸⁰ MACHADO, Cirilo Volkmar – *ibidem*, p. 204.

Note-se, porém, que à parte das inegáveis afinidades formais entre as obras até aqui referidas, continuam a persistir algumas inconsistências que não se conseguiram desfazer: designadamente, a informação que refere que o *Rio Tejo*, que atribuímos a António Machado, ter sido adquirido pelo primeiro marquês de Pombal,⁹⁸¹ que falecera em 1782, quando o projecto atrás mencionado é bastante posterior, datando de 1794.⁹⁸² Sobre esta obra, a única informação segura é inferida de uma disputa sobre a sua posse, que em 1853 opôs a Academia de Belas-Artes de Lisboa ao 4.º marquês de Pombal.⁹⁸³ A elevada soma que era pedida pelos trabalhos de acabamento no Laboratório de Escultura (375\$000 réis) poderá explicar que ela não tenha sido imediatamente restituída, permanecendo na Academia até 1882,⁹⁸⁴ quando, por ocasião do centenário da morte de Sebastião José de Carvalho e Melo, foi finalmente colocada na *Cascata dos Poetas*.⁹⁸⁵

Com a venda da estátua de António Machado, apenas o grupo de seis figuras marinhas executadas por Alexandre Gomes se manteve intacto, tendo em 1836 sido ordenada a sua colocação no Passeio Público. No momento da sua instalação, procedeu-se a um novo acerto iconológico que determinou que as estátuas outrora chamadas *Tejo* e *Nilo* se passassem a denominar de *Tejo* e *Douro*. Esta tónica nacionalista, que parece seguir uma matriz francesa (que se popularizou no conjunto de estátuas que existe em Versalhes)⁹⁸⁶ terá sido ensaiada pela primeira vez em Portugal no *Neptuno entre os rios*

⁹⁸¹ A informação constante nas actas da Academia é particularmente clara neste ponto: “Marquês de Pombal pede lhe seja mandada restituir uma Estatua representando o Rio Tejo, a qual pertenceu a seu bisavô o primeiro Marquês de Pombal, e que existe actualmente nesta Academia.” (ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856.** Sessão de 30 de Março de 1853.)

⁹⁸² Projecto para o *Chafariz de Santana* MC(L) Des 0537.

⁹⁸³ Na sessão de conferência da Academia realizada no dia 30 de Março de 1853 é lido um expediente do Ministério do Reino, datado do dia 14 desse mesmo mês em que se determina a entrega ao 4.º marquês de Pombal da escultura representando o *Rio Tejo* que pertencera a Sebastião José de Carvalho e Melo. (ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856.** Sessão de 30 de Março de 1853.)

⁹⁸⁴ Numa sessão realizada no seguinte dia 29 de Abril, menciona-se uma portaria do dia 23 de Abril que obrigava à restituição da estátua mediante o pagamento de 375\$000 réis pelas despesas de acabamento da obra. (ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856.** Sessão de 29 de Abril de 1853.)

⁹⁸⁵ Agradecemos a cedência desta informação ao Doutor José Meco. (MECO, José – **O recheio desaparecido do Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras.** In: *Casa Senhorial entre Lisboa e o Rio de Janeiro* (sécs. XVII, XVIII e XIX) *Anatomia dos interiores*. [Acta da conferência realizada no dia 17 de Janeiro de 2013 no Palácio Marquês da Fronteira].)

⁹⁸⁶ No jardim de Versalhes exibem-se somente deuses rio de ascendente francês. (Vd. FRANCASTEL, Pierre – **La sculpture de Versailles: Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique.** Paris: Mouton, 1970, p. 248-262.)

Tejo e Douro, projectado em 1830 para a Quinta da Bemposta por André Monteiro da Cruz, em colaboração com o escultor Francisco de Assis Rodrigues.⁹⁸⁷

Como se viu, a tarefa de instalar as seis esculturas de Alexandre Gomes fora confiada a Gregório Viegas, antigo colaborador de João José de Aguiar, que naquele momento era artista agregado à Aula de Escultura e que, para aceitar o encargo, deixou de se apresentar na Academia de Belas-Artes de Lisboa.⁹⁸⁸ Todavia, também a instituição académica seria desafiada a envolver-se, num dos mais audaciosos projectos artísticos do liberalismo, evocando-se, pela primeira vez, a acção patriótica dos heróis portugueses das epopeias marítimas, por intermédio de quatro estátuas que haviam de ser executadas no Laboratório de Escultura para o mesmo Passeio Público. Em Junho de 1837, a Câmara Municipal de Lisboa participa que:

[E]m Sessão de 11 do corrente [mês, havia] concordado una-/nimente em dar hum público testemu-/nho de gratidão e respeito da Patria para / com alguns dos Heroes que mais promove-/ram e dilataram a sua gloria determinou / que o sitio do Passeio público, em lugar / conveniente fossem offerecidas á veneração / de Naturaes, e Estrangeiros as Estatuas do / Infante D. Henrique Pay da Navegação, / e civilização moderna, de D. João de Castro, / que soube aliar a virtude com o poder; de / Affonso de Albuquerque, fundador do Im-/perio Portugues no Oriente, e Luiz de Camões / que soube immortalisar-se, immortalisan-/do as façanhas dos seus compatriotas.⁹⁸⁹

Quando no dia 30 de Junho, esta resolução da Câmara foi comunicada na sessão ordinária da Academia, o nome do Infante D. Henrique foi substituído pelo de Vasco da Gama. A importância do empreendimento justificou a criação de uma comissão, composta pelos professores de Escultura, Pintura de História e Architectura, que tinha a seu cargo estudar a implantação no local e providenciar um orçamento.⁹⁹⁰ No seguinte mês de Julho, o professor de escultura Assis Rodrigues recolhe-se em casa a convalescer de uma doença, solicitando posteriormente, no dia 23 de Setembro, que o

⁹⁸⁷ André Monteiro da Cruz, *Neptuno entre os Rios Tejo e Douro* (1830), tinta sobre papel, 42,3x44 cm; Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, inv. 960. (vd. CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA – D. João V e o abastecimento de água a Lisboa. Lisboa: C.M.L., 1990, vol. II, p. 179-182.)

⁹⁸⁸ O pedido de reintegração na Academia data de 6 de Fevereiro de 1843 (ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo. 1841-1844: **Pronúnciação da Academia sobre o requerimento de João Gregório Viegas**. Datado de 20 de Fevereiro de 1843.)

⁹⁸⁹ AHFBAUL – Caixa 26 [pasta: “Cartas ao Ill.mo Director Geral Loureiro”]: **Pedido de um parecer para a execução de quatro estátuas com destino ao Passeio Público**. Datado de 19 de Junho de 1837.

⁹⁹⁰ Esta comissão era composta pelo escultor Francisco de Assis Rodrigues e pelo pintor António Manuel da Fonseca. Por sua vez, o architecto José da Costa Sequeira teve de substituir Pires da Fonte por incompatibilidade deste último, que nessa altura desempenhava funções vereador da Câmara.

gravador José António do Vale e os restantes dois membros da comissão se reunissem com os representantes da Câmara para que se seleccionasse o elenco de homenageados e se escolhesse o local onde as obras haviam de ser colocadas. A 6 de Junho de 1838, comunica-se o pedido da Câmara para ser nomeada uma nova comissão, a fim de que esta executasse um parecer para a execução de “bustos” e não “estátuas”.⁹⁹¹ Assim se assistiria à falência de uma ideia, cujo alargamento se chegara a planear para outros jardins da capital e arredores, num esforço que mobilizava não só o governo, mas também a sociedade, por intermédio de subscrições públicas.⁹⁹² No final, esta comissão terá animado mais o proprietário da Aula de Escultura do que os restantes parceiros da iniciativa, se bem que, no caso de Assis Rodrigues, este encargo veio oferecer um bom pretexto para não executar as efígies reais que fora incumbido de realizar para a primeira exposição trienal.⁹⁹³ A Sessão Pública da Academia de 25 de Outubro de 1838 dá-nos conta do avanço dos trabalhos:

O Professor de escultura, empregando o tempo que lhe resta de seus exercicios escolasticos, de acordo com a Academia tem procurado avivar a Memoria dos Preclaros Heroes com quem tanto se adorna a Historia Portugueza; modelando os Bustos (que não existiam) dos Grandes, D. João de Castro, Affonço d’Albuquerque, Vasco da Gama, Luiz de Camões, João de Barros, etencionando completar uma Collecção respeitavel có vista da qual se póssa evidentemente demonstrar o grande veneração e respeito em que são tidos aquelles Illustres Varões.⁹⁹⁴ **(Fig. 50)**

Na primeira exposição trienal, realizada em 1840, seriam exibidos estes bustos transpostos para pedra de lioz pelos artistas agregados à Aula de Escultura: Pedro d’Alcântara da Cunha da Eça trabalhou no *Camões*, Joaquim Pedro de Aragão no *Vasco da Gama*, Antonio Honofre Schiappa Pietra no *Afonso de Albuquerque*, e João Gualberto Rodrigues no *João de Barros*.⁹⁹⁵ Estas atribuições seguem não só uma

⁹⁹¹ ANBA – Cota 8. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1838-1843**. Sessão 6 de Junho de 1838.

⁹⁹² Vd. LE CUNFF, Françoise – op. cit., vol. I, p. 38-39.

⁹⁹³ Esta disposição foi tomada logo na 3.^a sessão ordinária da Academia. (ANBA – Cota 6. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1836-1837**. Sessão de 21 de Novembro de 1836; MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico**. *Arte Teoria*. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 16 (2014), [no prelo].)

⁹⁹⁴ ANBA – Cota 8. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1838-1843**. Sessão de 25 de Outubro de 1838.

⁹⁹⁵ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Descrição das Obras Apresentadas na Primeira Exposição Triennial da Academia das Bellas Artes de Lisboa**. Lisboa: [s.n.], 1840, p. 10.

relação de importância entre os homenageados, mas também uma hierarquia dos artistas que se consubstanciaria numa diferença de qualidade entre cada uma das obras. Por aqui se viria a comprovar que os artistas agregados não eram meros executantes mecânicos das obras modeladas por seu mestre, porque, de facto, a qualidade dos bustos de *Camões* e *Vasco da Gama* é claramente superior à dos restantes exemplares. Contrariamente à escultura de uma *Náiade*, executada nesta altura com destino ao jardim de São Pedro de Alcântara, não parece que este conjunto de bustos de heróis portugueses tivesse algum destino particular, até porque, como atrás se viu, a partir de então a execução de obras neste formato, em barro ou pedra, veio a ser a principal ocupação dos artistas agregados à Aula de Escultura. Deste modo, até 1856, foram sempre exibidos regularmente em exposições trienais os bustos que ali eram produzidos.

Contudo, em 1844, e a Câmara Municipal de Lisboa viria a interpor uma requisição civil junto do Ministério do Reino para os diversos bustos que existiam na Academia, ainda com o propósito de os colocar no Passeio Público.⁹⁹⁶ No cumprimento desta ordem, informou-se que este destino não era o mais indicado, e que seria mais apropriada a sua colocação numa “Galeria Pública, devendo antes collocar-se no Jardim do Passeio, Figuras ou bustos dos herois da mythologia, vasos ou outros semelhantes ornamentos, que a Academia se presta a mandar executar na Aula d’ Esculptura”. Como já antes havia sido intuído por Celso Xavier, no seguimento desta acção, estes bustos foram então colocados no miradouro de São Pedro de Alcântara.⁹⁹⁷ (Fig. 59)

No elenco de obras que lá figuram encontram-se *Infante D. Henrique*, *Afonso de Albuquerque*, *Luís de Camões* e *João de Castro*, que constavam na primeira lista formulada pela autarquia, mas também *Vasco da Gama* e *João de Barros*, cuja existência é registada a partir de 1838. Existe adicionalmente uma última obra que se

⁹⁹⁶ ANBA – Cota 9: **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1844-1850**. Sessão de 5 de Dezembro de 1844.

⁹⁹⁷ Em 2011 Celso Xavier havia posto a hipótese de o conjunto de bustos da autoria de Assis Rodrigues, que se haviam exposto na Exposição Trienal de 1840, tivessem sido colocadas no jardim inferior. Posteriormente Sílvia Almeida avançou com documentação que sustenta esta mesma informação, sem contudo lograr precisar a data em que eles haviam sido colocados no sítio nem o contexto de chegada para os restantes bustos de escultura clássica. (XAVIER, Celso Jorge Fernandes – **Escritos em Pedra e Bronze: Os Escritores na Escultura Pública de Lisboa**. Lisboa: [s.n.], 2011. Dissertação de Mestrado em Estudos da Escultura Pública, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. I, p. 25; ALMEIDA, Sílvia Lucas Vieira de – **Forma e conceito na escultura de oitocentos**. Lisboa: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 145.

reveste de particular importância não só por não constar em qualquer listagem conhecida, mas sobretudo pela leitura ambivalente que provoca. Trata-se da efígie de *Pedro Álvares Cabral*, que, pelo local que ocupa, é apenas secundado em importância por *Luís Vaz de Camões*; a nosso ver, a inclusão desta primeira é utilizada como uma alusão a D. Pedro IV. Ainda que o local em questão tome o seu nome por empréstimo do vizinho convento dos frades arrábios,⁹⁹⁸ a reiterada utilização do antropónimo Pedro de Alcântara foi, ao longo do século XIX,⁹⁹⁹ uma forma de homenagem ao monarca heroicizado pelo Liberalismo, o que neste contexto não deixa de produzir um poderoso discurso alegórico. Isto porque, o descobridor do Brasil foi, de todo o elenco de retratados, o único que ainda em vida seria expulso da corte por D. Manuel I. A sua reabilitação só ocorreria com a proclamação da independência daquele país em 1822 coincidindo a execução do busto com a descoberta do seu túmulo pelo brasileiro Francisco Varnhagen em 1838.¹⁰⁰⁰

Esta intervenção que nos lembra o paradoxo de os monarcas serem por vezes creditados como as façanhas heróicas de figuras que desprezam vem, por outro lado, evidenciar a antipatia de Assis Rodrigues por D. Pedro IV. Ao tornar constante a sua devoção à causa miguelista,¹⁰⁰¹ o escultor concebeu o mais perfeito de todos os cenários para um local que ganhou notoriedade pela elevada quantidade de suicídios.¹⁰⁰² Para resolver esta questão, instalou-se um gradeamento, tendo nessa altura, em 1876, sido

⁹⁹⁸ FRANÇA, José-Augusto – **A Sétima Colina: roteiro histórico-artístico**. Lisboa: Livros Horizonte, 1994, p. 80.

⁹⁹⁹ Um exemplo desta utilização do nome Pedro de Alcântara, vem-nos pelo rei D. Pedro V que dá o nome à antiga rua do Moinho de Vento e deve nome à Praça do Príncipe Real — sendo ele próprio o Príncipe Real que agora se evoca no nome.

¹⁰⁰⁰ Vd. VARNHAGEN, Francisco – **Replica Apologetica de um escriptor calumniado e juízo final de um plagiário difamador que se intitula general**. Madrid: Imprensa da Viúva da D. R. J. Dominguez, 1846, p. 9.

¹⁰⁰¹ Esta devoção à causa miguelista parece explicar que Assis Rodrigues tenha logrado esquivar-se a todas as formas de representação da figura D. Pedro IV, aventando-se como exemplos desta objecção de consciência a ausência de efígies reais na primeira Exposição Trienal realizada em 1840 e até a indisponibilidade manifestada em 1843 para se executar um busto que deveria figurar no monumento erigido na Angra do Heroísmo nos Açores. Ainda a este propósito, saliente-se a existência de dezenas de projectos de monumentos nacionais idealizados como forma de homenagem ao rei “Libertador” mas nenhum da autoria daquele que era o estatutuário mais graduado a nível nacional. MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico**. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º 16 (2014), [no prelo].

¹⁰⁰² QUEIRÓS, Eça de – **O Primo Basílio: Episódio Doméstico**. Ed. Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, s.d (1.ª ed. 1878), p. 235.

colocado um segundo conjunto de bustos maioritariamente composto por cópias de escultura clássica, que assim vieram arruinar a orquestração inicial.¹⁰⁰³ (Fig. 60)

Como se viu, as primeiras tentativas de seriação das obras acumuladas na Academia de Belas-Artes de Lisboa datam de 1863, altura em que se procedia a uma reforma que, entre outras coisas, determinaria o encerramento do Laboratório de Escultura.¹⁰⁰⁴ Nessa ocasião venderam-se diversos bustos de pedra da autoria dos artistas agregados que ali existiam sem qualquer função específica. Dois anos depois, em 1865, solicitou-se, mais uma vez, a autorização para vender em hasta pública um conjunto de quatro rios representando o *Tejo*, o *Ganges*, o *Nilo* e o *Eufrates*.¹⁰⁰⁵ Contrariamente ao primeiro leilão, não foram encontrados registos de ingressos provenientes da venda, não se excluindo, ainda assim, a hipótese de apenas parte do lote ter sido arrematado. Depois disto, em 1876, seria interposta uma requisição civil pela Câmara Municipal de Lisboa para as duas estátuas de Alessandro Giusti representando a *Flora Farnésio* e um *Hércules*, o *Rio Tejo* da autoria de António Machado, bem como diversos bustos de pedra resultantes de exercícios escolares.¹⁰⁰⁶ As estátuas em questão foram criteriosamente seleccionadas entre os exemplares mais valiosos na colecção da Academia, pelo que a recusa do pedido por Vítor Bastos, o responsável máximo por este espólio, surge como a resposta mais natural.¹⁰⁰⁷ De facto, esta parece ter sido a única vez que as pretensões da autarquia foram bloqueadas; em contrapartida, cedeu-se não só o referido conjunto de bustos de escultura clássica, que sem critério foram

¹⁰⁰³ ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881.** Sessão de 16 de Março de 1876.

¹⁰⁰⁴ A 9 de Maio de 1863, autorizou-se o leilão a dez bustos em pedra de lioz que representavam personagens históricas e que haviam sido executados pelos artistas agregados. Este viria a realizar-se nos dias 16 e 27 de Junho de 1863, tendo rendido aos cofres da Academia 178\$000 réis. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.** Sessão de 9 de Maio de 1863; ANBA – Cota 15. **Actas da Comissão Administrativa: 1858-1860** [contabilidade]. Rubrica de 1 de Julho de 1863.)

¹⁰⁰⁵ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: “**Portaria auctorisando o Vice Inspector para vender / quatro estatuas de pedra lioz, representando os rios Tejo / Ganges, Nilo, e Eufrates, que existem na Academia**”. Datada de 19 de Setembro de 1865.

¹⁰⁰⁶ Em 16 de Março de 1876 leu-se um ofício do Ministério do Reino que informava sobre a pretensão da Câmara de adquirir estas três estátuas, bem como diversos bustos de pedra na posse da Academia, a fim de se ornarem jardins públicos. (ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881.** Sessão de 16 de Março de 1876.)

¹⁰⁰⁷ De facto, ainda que a gestão do acervo de escultura tivesse passado para a alçada com Conselho Académico em 1870, o professor titular da Aula de Escultura, parece ter-se mantido como o responsável máximo por este espólio. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido para que Vítor Bastos entregue as chaves da oficina de moldagens e da arrecadação onde se guardam as formas e modelos.** Datada de 6 de Dezembro de 1870.)

espalhados pelo jardim de São Pedro de Alcântara,¹⁰⁰⁸ mas também duas estátuas representando rios que possivelmente procedem do conjunto que se tentara vender em 1865. (**Fig. 12 e 61**) Todavia, contrariamente ao que tem sido apontado, achamos pouco plausível que estas obras de escasso valor, que hoje estão no Jardim da Estrela, tenham sido executadas no Laboratório de Escultura.¹⁰⁰⁹

Se exceptuarmos a requisição de um conjunto de esculturas que eram pertença do Ministério das Obras-Públicas no início da década de 50, vários indícios sugerem que esta não fosse propriamente uma colecção. O relatório de actividades de 1864 é taxativo sobre este assunto: “Museu d’escultura ainda não o possuímos. São insignificantes os objectos em mármore q’ existem na Academia.”¹⁰¹⁰ Nesse momento é proposta a requisição de diversas obras espalhadas por repartições públicas, como forma de se constituir uma colecção. Com efeito, em 1865, Holstein ainda solicitou a entrega do tímpano da igreja da Conceição Velha, que se achava recolhido numa capela interior dessa igreja.¹⁰¹¹ A recusa deste pedido condicionaria as pretensões de se ampliar a colecção de escultura de pedra, até porque o recém-estabelecido museu da Associação de Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses passou a ter direito de preferência sobre estes objectos. Num certo sentido, estas duas instituições passariam a ser complementares já que numa veríamos exposta a gravura, desenho, pintura e artes ornamentais e noutra, trechos de arquitectura e escultura. Este salutar espírito de cooperação comprova-se não só pelo elevado número de professores da Academia filiados na Associação de Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses, mas também pela circunstância de o filho primogénito do architecto Possidónio da Silva, presidente

¹⁰⁰⁸ A falta de critério na disposição das obras é visível não só pela falta de relação que estas estabelecem entre si mas também com a primeira série de bustos. A diferença de altura entre os pedestais das duas séries, explica que apenas tenham desaparecido obras procedentes da segunda, existindo ainda *in situ*, as obras: *Menelau* assinado como “Ulisses”, *Marco Aurélio*, *Vénus Capitolina*, *Antínoo*, *Anton Raphael Mengs*, *Homero* e *Minerva*. Este elenco é, na sua maioria, resultante de exercícios das aulas de escultura, exceptuando-se porventura um “Antínoo” que utiliza trépanos na modelação do cabelo, tornando assim credível que esta obra fosse anterior à regência de Assis Rodrigues. O elemento central que demonstra que a colocação dos bustos de escultura clássica foi feita em 1876 é o busto de Anton Raphael Mengs, cujo modelo em gesso chegou a Portugal por intermédio de uma oferta do governo espanhol em 1871. (ANBA – Cota 17. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881**. Sessão de 16 de Março de 1876.)

¹⁰⁰⁹ CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA – **Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro**. Lisboa: C.M.L., 2005, p. 88.

¹⁰¹⁰ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, Extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 5 V.º.

¹⁰¹¹ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Pedido de cedência de um relevo da Igreja da Conceição Velha**. Datado de 7 de Janeiro de 1865.

da referida associação, ter sido o primeiro conservador da colecção de pintura da Academia.¹⁰¹²

Se fixarmos um elenco mais restrito de obras de estatuação que afluíram ao Museu do Carmo, é particularmente notório que dentro deste género continuaram a predominar obras da autoria de artistas afectos aos antigos Laboratórios de Escultura do reino. Em Agosto de 1865, chegaria o *Monumento a D. Maria I*, da autoria de João José de Aguiar, e, em Fevereiro do ano seguinte, também encontraríamos lá a estátua do *Neptuno* executada por Joaquim Machado de Castro para o chafariz do Loreto. **(Fig. 75-76)**

Não sendo esta uma colecção em sentido estrito, não deixa de ser curioso que, de modo algo casual, e dentro de um curto trajecto, se tivesse constituído um percurso público de esculturas. O já mencionado miradouro de São Pedro de Alcântara, com os bustos de heróis portugueses, estava logo ali ao lado, e de frente para este, no Passeio Público, encontravam-se as estátuas dos *Rios Tejo* e *Nilo* que Alexandre Gomes executara para o Chafariz de Santana. Pertencente ao mesmo grupo escultórico, recorde-se a existência na vizinha Academia de Belas-Artes do *Rio Tejo* de António Machado e da *Flora Farnésio* e do *Hércules* da autoria de Alessandro Giusti. Ainda dentro das quatro paredes do antigo Convento de São Francisco da Cidade, lembre-se a existência na Biblioteca de Nacional da estátua da *D. Maria I* de Joaquim Machado de Castro. Também do largo da Academia de Belas-Artes de Lisboa, poderia ser avistada a obra maior deste autor, a *Estátua Equestre de D. José I* que existe no Terreiro do Paço.

Porque este paradigma de exposição compensava a ausência de uma colecção de escultura, sobressai ainda mais a acção dissipadora das diversas instâncias governamentais. Como se viu, por ocasião do centenário da morte do Marquês de Pombal em 1882, o *Rio Tejo* de António Machado foi transferido para o Palácio Marquês de Pombal.¹⁰¹³ Por sua vez, no Museu do Carmo o *Neptuno* de Machado de Castro seria transferido para o jardim da Estação Elevatória das Águas dos Barbadinhos

¹⁰¹² AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Nomeação de Ernesto Possidónio da Silva para conservador de pinturas, e da colecção de antiguidades**. Datada de 5 de Maio de 1868.

¹⁰¹³ Agradecemos a cedência desta informação ao Doutor José Meco. (MECO, José – **O recheio desaparecido do Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras**. In: *Casa Senhorial entre Lisboa e o Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX) Anatomia dos interiores*. [Acta da conferência realizada no dia 17 de Janeiro de 2013 no Palácio Marquês da Fronteira].)

em 1881,¹⁰¹⁴ tendo mais tarde sido colocado definitivamente no largo da Estefânia. Por outro lado, em 1896, terá sido a vez do *Monumento à rainha D. Maria I* ser desmembrado, tendo as figuras laterais sido colocadas nos talhões da Avenida da Liberdade.¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁴ CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA – **Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro**. Lisboa: C.M.L., 2005, p. 104.

¹⁰¹⁵ REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – **Boletim de Architectura e Archeologia da real Associação dos Architectos civis e archeologos Portugueses**. 3.^a série, tomo VII, n.º 8, 1897, p. 115.

6. A expansão da colecção de escultura moderna

Contrariamente à colecção de pintura, que a partir de 1837 seria continuamente ampliada, a colecção de escultura foi sempre menos valorada. Diversas causas concorrem para este fenómeno, sendo porventura a mais óbvia a falta de tradição no coleccionismo de um género tão oneroso e pouco versátil, mas também a eventual escassez de obras de mérito elegíveis para figurar numa colectânea. As referências vagas relativamente a este primeiro núcleo deixam em aberto a possibilidade de, nesse momento, se terem ainda incorporado algumas obras de imaginária, juntamente com os depósitos de pinturas procedentes das extintas ordens religiosas masculinas;¹⁰¹⁶ contudo, a única menção explícita a obras com esta procedência é relativa a um conjunto indeterminado de bustos oriundos das livrarias dos extintos conventos.¹⁰¹⁷

(Doc. 11)

Com o objectivo de prevenir “a perca de objectos de bellas artes, dignos de serem coligidos e guardados”,¹⁰¹⁸ em 1839 seria promulgado um decreto de lei que autorizava o vice-inspector a requisitar quaisquer objectos de interesse artístico existentes em edifício públicos na eminência de ser demolidos.¹⁰¹⁹ Antecipando este diploma, em Abril de 1839, o Abade de Castro e Sousa veio a depositar um fragmento de cantaria contendo um pedaço de moldura com ornatos em forma de capitel.¹⁰²⁰ Outras evidências do mencionado decreto legislativo poderão, eventualmente, reconhecer-se de diversos objectos de pedra que se acham hoje dispersos entre a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e o jardim do Museu Nacional de Arte Antiga, o que, em todo o caso, confirma as escassas repercussões que o referido diploma terá tido. Assim, apenas se reconhece qualquer consequência prática desta iniciativa na *Nossa Senhora da Conceição*, que veio transferida em 1841 do Convento

¹⁰¹⁶ **Catalogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura: existentes na Academia de Bellas Artes de Lisboa.** 1.^a ed. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1868, p. 5.

¹⁰¹⁷ AHFBAUL – Caixa 26 [pasta: “Cartas ao Ill.mo Director Geral Loureiro”]: **Entrega de bustos procedentes das bibliotecas dos extintos conventos.** Datada de 27 de Junho de 1837.

¹⁰¹⁸ RIBEIRO, José Silvestre – **Historia dos estabelecimentos scientificos...**, Tomo VI, p. 97.

¹⁰¹⁹ AHFBAUL – Caixa 26 [maço: “Ofícios e Cartas”, pasta: “Cartas do Ex.mo Conde de / Mello Vice-Inspector”]: **Pedido à Câmara Municipal para que sejam entregues à Academia de todos objectos artísticos procedentes de edifícios em vias de ser demolidos.** Datado de 26 de Julho de 1839; ibidem, Caixa 11 [maço: “Anno de 1839, Vários officios e cartas”]: **Deferimento da Câmara Municipal de Lisboa ao pedido de entrega à Academia de todos objectos artísticos procedentes de edifícios em vias de ser demolidos.** Datado de 3 de Agosto de 1839.

¹⁰²⁰ ANBA – Cota 8. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1838-1843.** Sessão de 25 de Abril de 1839; FBAUL, Esc. 376.

da Boa Hora, na Ajuda, num momento em que se adaptava aquele edifício à função de hospital militar.¹⁰²¹

De facto, apenas em 1844 se considerou a necessidade de preservar em território nacional obras de valor artístico excepcional quando soou o alarme para o perigo de fuga para o estrangeiro da colecção da rainha Carlota Joaquina. A maior inquietação estava relacionada com um relevo cuja autoria se atribuída a Gian Lorenzo Bernini.¹⁰²² Outras obras terão sido analisadas, mas, no final, a escolha recairia sobre uma escultura figurando *Santa Maria Madalena* e sobre o mencionado baixo-relevo representando *Cristo Adorado pelos Anjos*.¹⁰²³ **(Fig. 62)** Se relativamente à colecção de pintura, a existência não oficial de uma galeria nacional justificava a incorporação de diversas obras, no caso da escultura, o fundamento desta pretensão era serem estas “obras importantíssimas para servirem d’Escola aos discípulos de Pintura e Escultura da Academia Portuguesa, que muito carece de tão belos originaes, considerados em toda a parte em que se cultivam as Artes, como fecundos mananciais de proveito da instrução.”¹⁰²⁴ Este argumento dificilmente justificaria a fixação de uma colecção permanente de escultura, mas também não a exclui, se atendermos ao papel que os mais proeminentes museus coevos desempenharam na formação de artistas. Em todo o caso, as duas esculturas não terão chegado à instituição antes de 1859.¹⁰²⁵

A escassez de obras em pedra justifica que a colecção que se veio a reunir nunca se tivesse emancipado da secção de arte ornamental, reforçando as afinidades existentes entre esta concepção de coleccionismo e aquela que eclodira no South Kensington Museum em 1852. Mesmo dentro deste segmento de imaginária, a maioria das obras que se veio a agremiar terá aparecido por doação ou transferência. Exemplo disto foram quatro terracotas da autoria de Machado de Castro representando a *Fé*, o *Conselho*, a

¹⁰²¹ MNAA – SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 17, Extracto 1: **Registo das ofertas, legados, depositos e incorporações, de objectos de arte**. Rúbrica datada de 22 de Abril de 1841.

¹⁰²² ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo. 1841-1845: **Representação da Academia solicitante a aquisição diversas obras procedentes da colecção da rainha Carlota Joaquina**. Datado de 18 de Janeiro de 1844.

¹⁰²³ Segundo José da Cunha Saraiva estas duas obras terão chegado à Academia 11 de Abril de 1859. (SARAIVA, José da Cunha, – **Os quadros do Ramalhão que foram para a Academia de Belas Artes**. Lisboa: Feira da Ladra, 1937, p. 15.)

¹⁰²⁴ ANBA – Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo. 1841-1845: **Representação da Academia solicitante a aquisição diversas obras procedentes da colecção da rainha Carlota Joaquina**. Datado de 18 de Janeiro de 1844, p. 20.

¹⁰²⁵ FRANÇA, José-Augusto – **A arte em Portugal nos séculos XIX**. 3.^a ed. Lisboa: Bertrand, 1990, vol. I, p. 234.

Gratidão e a Generosidade Régia, oferecidas em 1864 por João José Lopes.¹⁰²⁶ Anteriormente, deduzimos por erro que este conjunto correspondesse aos quatro modelos de gesso que ainda se conservam na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Esta atribuição baseou-se, no lamento do marquês de Sousa Holstein relativamente a uma “inconsiderada pintura branca”¹⁰²⁷ que a todos revestia, tendo-se interpretado o estranho cromatismo dourado hoje observável no *Conselho* como sendo uma tentativa frustrada de restauro. Só mais tarde se comprovou por uma fotografia, tomada por Mário Novais, que o referido modelo de gesso havia sido pintado posteriormente a 1956.¹⁰²⁸ No mesmo sentido, note-se que um documento existente no Museu Nacional de Arte Antiga, que compila informações sobre aquisições feitas na Academia de Belas-Artes, refere que a doação era relativa a um conjunto de modelos de barro e não de gesso.¹⁰²⁹ (Fig. 68)

A história desta oferta começou a desenhar-se na Exposição Filantrópica de 1851, quando estes modelos foram postos à venda por 96\$000 réis.¹⁰³⁰ A falta de ofertas de aquisição por cidadãos nacionais levou a que um descendente de José Joaquim Lopes os tivesse oferecido no preciso momento em que recebera uma oferta de aquisição que implicaria a fuga das obras para os Estados Unidos da América.¹⁰³¹ Como se veria, melhor destino não lhes estaria reservado em Portugal, posto que estas obras teram

¹⁰²⁶ MENDONÇA, Ricardo J. R. – **A persistência da memória no Laboratório de Escultura da Academia de Bellas-Artes de Lisboa**. RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822)*. [Cat. da exposição.] Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 148-149.

¹⁰²⁷ Sobre o assunto, Holstein referiria: “posto que já não estejam no / estado em que sahiram das mãos de seu / auctor, por se acharem retucadas em / parte e todas ellas cobertas de uma incon-/siderada pintura branca, virão comtudo /[fl.a]/ ocupar logar honroso junto aos outros e / mais perfeitos trabalhos do m.mo artista”. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Carta de agradecimento pela oferta de quatro modelos de Machado de Castro**. Datado de 10 de Junho de 1864.)

¹⁰²⁸ MACEDO, Diogo de – **Machado de Castro**. Lisboa: Realizações Artis, 1958, fig. CI; FBAUL, Esc. 757.

¹⁰²⁹ MNAA – SD (ABAL) 7 / 3 / doc. 4: “**Apontamentos colligidos por Viegas sobre obras de esculptura, que, talvez existam no museu, e que me foram por elle entregues em Jan. de 1912**”. Datado de Janeiro de 1912.

¹⁰³⁰ Este conjunto de modelos foi posto à venda em 1851 por José Joaquim Lopes com um preço de 96\$000 réis. Em Janeiro de 1864 seriam então oferecidos pela mão de João José Lopes. (SOUSA, António Damazo de Castro e – **Catalogo dos objectos particulares collocados na Exposição Philantropica, 1851**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851, p. 32; AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Carta de agradecimento pela oferta de quatro modelos de Machado de Castro**. Datado de 10 de Junho de 1864.)

¹⁰³¹ Conquanto o conhecimento desta doação fosse já do nosso, agradecemos ao Doutor Hugo Xavier a generosa cedência da carta de depósito datada de 8 de Junho de 1862. (ANBA – Correspondência recebida volume I: 1826-1869. **Carta de Doação de João José Lopes para quatro modelos de barro da autoria de Machado de Castro**. Datada de 8 de Junho de 1862. Acedido remotamente por intermédio do Digitalq do Arquivo Nacional Torre do Tombo: PT-ANBA-ANBA-B-001-00003_m1040.)

desaparecido da Escola de Belas-Artes de Lisboa: o único modelo que ainda se conserva é a *Generosidade Régia*, onde continua patente o vestígio de uma estranha pigmentação branca.¹⁰³²

Também em Dezembro de 1864, a tutela alegaria falta de verba para recusar a aquisição de um conjunto de seis relevos ao negociante de arte José Maria da Silva.¹⁰³³ Julgamos que este seja o mesmo conjunto procedente do Convento de S. Dinis, em Odivelas, e que se compunha por uma *Anunciação de Nossa Senhora*, a *Visitação de Santa Isabel*, a *Adoração dos Pastores*, a *Adoração dos Reis*, a *Apresentação de Jesus no Templo* e a *Fuga para o Egipto*.¹⁰³⁴ Estas obras, de que se perdeu rastro, viriam mais tarde a figurar na Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882, restando-nos somente as reproduções em gesso que nessa ocasião se executaram.¹⁰³⁵ Este exemplo comprova que algo mais poderia ter sido feito para preservar nas mãos do Estado obras procedentes de conventos e mosteiros afectos às extintas ordens religiosas. (Fig. 63)

Em 1864, foi igualmente avaliada a excepcional colecção de arte do conselheiro Jorge Hussom da Câmara, antigo ministro Plenipotenciário de Portugal junto da Santa Sé. A sua biblioteca foi algo exageradamente equiparada à do conde Leopoldo Cicognara, referindo-se, adicionalmente, que Jean-Auguste Dominique Ingres achara a colecção de pintura digna de ser adquirida para o estado francês. Um dos itens mais valorados era um singular alto-relevo representando a *Virgem com o Menino* coroados por dois anjos e circundada por um festão de frutos e flores em cerâmica.¹⁰³⁶ Apesar das

¹⁰³² FBAUL, Esc. 715.

¹⁰³³ Este negociante tinha actividade aberta num armazém da calçada do Marquês de Abrantes. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: “**Officio comunicando ao Vice Inspector o ad-/diantamento da compra do quadro e collecção de / 6 baixos relevos...**” Datado de 20 de Dezembro de 1864.

¹⁰³⁴ O catálogo ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola refere contudo que as obras eram propriedade de Casimiro Cândido da Cunha. (**Catalogo illustrado da Exposição Rectrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola Celebrada em Lisboa em 1882 sob a Protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I e a Presidência de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando II.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p.. 333.)

¹⁰³⁵ No acervo da Faculdade de Belas-Artes existem ainda hoje *A Anunciação* (FBAUL, Esc. 810), *A Visitação* (FBAUL, Esc. 156), *A Adoração dos Reis* (FBAUL, Esc. 194), *A Adoração dos Pastores* (FBAUL, Esc. 809), *A Apresentação de Jesus no Templo* (FBAUL, Esc. 811) e *A Fuga para o Egipto* (FBAUL, Esc. 815).

¹⁰³⁶ Esta obra foi já objecto de recensão crítica por alguns autores, designadamente Hellmut Wohl, que atribuiu a parte central à mão de Vincenzo Danti. (WOHL, Hellmut – **Two Cinquecento Puzzles. Antichità Viva**. Vol. XXX, n.º 6 (1991), p. 42-48; MACHADO, Ana Maria R. T. Xavier de Basto Goulão – **Esculturas italianas em Portugal nos séculos XV e XVI**. Coimbra: [s.n.], 1995. Dissertação de Mestrado, apresentada à Universidade de Coimbra, p. 83-84; **Catalogo illustrado da Exposição Rectrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola Celebrada em Lisboa em 1882 sob a**

aparentes divergências, julgamos que esta obra seja a mesma que surge numa relação de reproduções oferecidas e que deram entrada na Academia cerca de 1866,¹⁰³⁷ ano em que se adquiriram por compra diversas pinturas procedentes deste espólio.¹⁰³⁸

Outros investigadores não chegaram a estabelecer uma relação entre o documento de avaliação, feito por Vítor Bastos e Assis Rodrigues, e o relevo de mármore que existe no Museu Nacional de Arte Antiga, que se tem sido atribuído à passagem do florentino Andrea Sansovino por Portugal.¹⁰³⁹ **(Fig. 64)** De facto, no mesmo documento é referida a existência de duas estátuas de santos em cerâmica esmaltada com um terço do tamanho natural que deveriam acompanhar este relevo, mas deles não há registo de que alguma vez tenham chegado a existir no Museu Nacional de Arte Antiga, o que naturalmente não deixa de levantar suspeitas sobre se terá sido esta obra a ser avaliada em 1864. As aparentes divergências no que concerne ao material e à cena representada — que em bom rigor não é exactamente uma coroação — substantivam as dúvidas que sobre esta atribuição continuam a pairar. Não julgamos, contudo, que estes elementos devam ser sobrevalorizados, até porque nem sempre descrições feitas no século XIX são rigorosas, verificando-se que, por vezes, registam sobretudo as afinidades com um determinado estilo ou sistema de valores compositivos conhecidos.¹⁰⁴⁰

É certo que o documento de avaliação do espólio de Hussom da Câmara padece ainda de um estudo complementar, mas, por motivos diversos, julgamos que as

Protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I e a Presidência de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 184; MNAA, inv. 677 Esc.

¹⁰³⁷ A rubrica que anota esta doação salienta-se por diversas razões. Para começar, aparece misturada no meio de diversos objectos oferecidos pelo South Kensington Museum, mas, contrariamente a estes, não só não é especificado o material como também não é explicitado o autor da doação, pelo que o número “5” encontra-se sem qualquer correspondência, sendo aliás o único objecto nesta listagem que não contém esta informação. (SILVA, João Castro – **O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação.** Lisboa: [s.n.], 2010. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Escultura), apresentado à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. I, p. 324; AHFBAUL – Caixa 18: “**Relação dos modelos em gesso adquiridos pela Academia Real das Belas Artes de Lisboa no ano de 1865-1866**”. Datada de 30 de Novembro de 1866; MNAA – SD (ABAL) 1 / 2 / doc. 5, Extracto 1: “**Relação dos Objectos recebidos do Museu de South Kensing-ton**”. Datado de 12 de Junho de 1866.)

¹⁰³⁸ **Catálogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura: existentes na Academia de Bellas Artes de Lisboa.** 1.^a ed. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1868, p. 37-38, 41, 44, 46-48, 50.

¹⁰³⁹ CARVALHO, Maria João Vilhena de; FRANCO, Anísio – **Os Della Robbia da Rainha D. Leonor: Imagens Florentinas do mosteiro da Madre Deus de Lisboa.** In: Casa Perfeitíssima: 500 anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2009, p. 138.

¹⁰⁴⁰ Consultando a entrada para a palavra “esfolado” no dicionário de escultura de Francisco de Assis Rodrigues, o *ecorché* executado em 1767 por Jean-Antoine Houdon como estudo anatómico para uma estátua de S. João Baptista, é atribuído a Miguel Ângelo. (RODRIGUES, Francisco de Assis – **Dicionário Técnico e Histórico de pintura, escultura, arquitectura e gravura.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 169.)

informações nele constante se assumem como particularmente verosímeis, desde logo porque a descrição da cena compositiva é relativamente fiel.¹⁰⁴¹ A autoria atribuída, naquele momento, a Luca della Robbia parece validar esta conjectura porque este artista florentino foi o único membro da família della Robbia a alcançar notoriedade simultaneamente como escultor em mármore e cerâmica, tendo os seus sucessores dado continuidade apenas à lucrativa actividade cerâmica. Por outro lado, a menção de que ela fora restaurada por Antonio Canova confere igualmente plausibilidade a esta hipótese uma vez que dificilmente se poderia pensar que um escultor especializado no talhe de mármore se entregaria ao restauro de obras de majólica. Seja como for, estas dúvidas serão facilmente dissipadas com uma análise à perna do menino Jesus porque seria pouco provável que obras distintas se achassem restauradas na mesma zona.

Outros elementos constantes no documento de avaliação poderão contribuir com informações mais relevantes para a localização do templo do que para uma atribuição insofismável a um artista em concreto. A peritagem menciona que a obra fora retirada de uma igreja afecta à uma congregação Olivetana, indicação que parece remeter para a Basílica de Santa Maria in Domnica, que não só está afecta à mencionada congregação, como efectivamente chegou a beneficiar de importantes mecenatos da família Médici ao longo do século XVI.¹⁰⁴² Numa delas, em 1514, Andrea Sansovino dirigiu uma

¹⁰⁴¹ Transcrevemos aqui um excerto do documento citado pelos autores: “Descrição e avaliação do alto-relevo de Luca della Robbia, pertencente ao Exmo. Conselheiro Jorge Hudson da Camara. — Um alto relêvo de porcelana, circundado de um festão de fructas e flores, representando N. Senhora coroada por dois anjos com o Menino Jezus nos braços; e duas estatuas de santos de um terço de tamanho natural, separadas, mas que servem para grupar e compôr o sobredito alto-relêvo: obra toda do insigne Luca della Robbia, feita para a Egreja dos monges olivetanos em Roma, d’onde foi deslocada na época da ocupação dos Estados Pontifícios pelos Francezes, e passou ao poder de João Gerardo de Rossi, famoso amador e conhecedor das bellas artes. — Ao remover do muro o referido relevo quebraram uma perna do Menino Jesus, a qual o mesmo Rossi fêz restaurar pelo celebre Canova. — Convem advertir que esta era a única obra de Luca della Robbia, existente em Roma, (...) Este alto relevo foi avaliado entre seis e oito mil escudos romanos, equivalentes a seis e oito contos de reis, por Silvani, Presidente da Academia de S. Lucas de Roma, e por outros Professores de pintura e Esculptura. Nós, abaixo assignandos, em vista do que fica dito, e do mérito relevantíssimo da obra, não duvidámos avalia-lo em 8.000\$000 reis — Academia Real de Bellas Artes de Lisboa em 6 de Fevereiro de 1864. Francisco de Assis Rodrigues — António Vítor Figueiredo de Bastos. Está conforme. Secretaria d’Academia real da Bellas-Artes de Lisboa. 26 de Fevereiro de 1864 No impedimento do Secretario, João José dos Santos servindo de Secretario.” (CARVALHO, Maria João Vilhena de; FRANCO, Anísio — **Os Della Robbia...**, p. 142; MNAA — SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, Extracto 3: **Relatório da comissão nomeada para avaliar as colecções de quadros que se acham para venda em Lisboa. Documento A**. Datado de 26 de Fevereiro de 1864.)

¹⁰⁴² Saliente-se que, entre 1513 e 1514, o papa Leão X (cardeal Giovanni de Médici) custeou uma extensa campanha decorativa na qual trabalhou Andrea Sansovino e que implicou a remodelação da fachada e da decoração interior. (ENGLEN, Alia — **Caelius: Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri**. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2003, p. 293-299; HUNTER, John — **Andrea Sansovino**. In: BOSTRÖM, Antonia dir. **The Encyclopedia of Sculpture**. Nova Iorque: Fitzroy Dearborn Publishers, p. 1507-1508.)

campanha decorativa particularmente extensa, tornando assim possível a atribuição, já antes avançada por Rafael Moreira, pese a circunstância de a procedência ser outra.¹⁰⁴³

A sorte, ou o azar, fez com que durante as invasões francesas a obra fosse removida passando à posse do antigo director da Academia Real de Portugal em Roma.¹⁰⁴⁴ Recorde-se, a propósito deste assunto, os contornos pouco claros que já antes haviam envolvido o resgate agenciado por De Rossi do *Monumento à Rainha D. Maria I*, que havia sido confiscado pelo exército francês.¹⁰⁴⁵ Neste caso, o referido relevo não alcançou o mesmo beneplácito que a obra de João José de Aguiar, pelo que terá sido transferido para a colecção particular deste artista diletante e banqueiro. Como se viu, os danos infligidos na obra, ao movê-la da sua localização original, obrigariam a uma intervenção de restauro na oficina de Antonio Canova — referência igualmente plausível se considerarmos a cumplicidade revelada entre estes artistas quando da encomenda do monumento ao *Génio da Independência Nacional*, que chegou a ser planeado cerca de 1807.¹⁰⁴⁶ Finalmente, note-se que, depois disto, o antigo director da Academia de Portugal em Roma continuou associado à legação portuguesa,¹⁰⁴⁷ desempenhando funções de banqueiro e governador do Instituto Português de Santo António, administrando igualmente assuntos relacionados com arte,¹⁰⁴⁸ até à sua morte em 1827. Esta ligação dá consistência não só à origem da obra, mas também ao percurso feito até ingressar na colecção do comendador Hussom, antigo Ministro de Portugal junto da Santa Sé.

Ainda que vários testemunhos sugiram que a aquisição de obras de escultura moderna tenha sido feita maioritariamente pelo marquês de Sousa Holstein, importa salientar que não foram apurados para todas os contextos de chegada. Exemplo disto são um conjunto de esculturas cerâmicas “della Robbia”, que se julga procedem do convento da Madre Deus e que provavelmente terão integrado na colecção da Academia

¹⁰⁴³ Vd. MOREIRA, Rafael – **A arquitectura do renascimento no sul de Portugal. A encomenda Régia entre o moderno e o romano**. Lisboa: [s.n.], 1991. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol. II, p. 99-100.

¹⁰⁴⁴ CARVALHO, Maria João Vilhena de; FRANCO, Anísio – **Os Della Robbia...**, p. 142.

¹⁰⁴⁵ Vd. FRANÇA, José-Augusto – **A arte em Portugal no século XIX**. 3.^a ed. Lisboa: Bertrand, 1990, vol. I, p. 71-74.

¹⁰⁴⁶ AAPSSR – Livro 17 [p. 54 - 55]: **Descrição de estátua representando Génio da Impedencia Nacional**. Datada de 11 de Julho de 1807.

¹⁰⁴⁷ AAPSSR – Livro 16 [p. 7]: **O Príncipe Regente participa que a De Rossi que lhe concede uma pensão por serviços prestados à Corte**. Datada de 11 de Setembro de 1805.

¹⁰⁴⁸ AAPSSR – Livro 34 [p. 209 - 212]: **Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário Pedro de Mello Breyner**. Datada de 20 de Fevereiro de 1820.

na década de 70, vindo mais tarde a figurar na Exposição de Arte Ornamental de 1882.¹⁰⁴⁹ São elas o *pórtico de sacrário*, os medalhões figurando as *Armas Reais*, o *perfil de Dario* e *A Virgem com o Menino e São João Baptista*.

Neste período inicial, antes que se pensasse em constituir uma colecção de escultura, o único registo de aquisição que nos chega é relativo a dez meios corpos em cera postos à venda pelo Abade de Castro e Sousa e cuja primeira aparição remonta à Exposição Filantrópica de 1851. Este conjunto, descrito como sendo “no estylo de Miguel Angelo Buonaroti”, compunha-se então das seguintes obras: *A culpa Original*, *Estado de Inocência*, *Graça Baptismal*, *A prosperidade*, *A doença*, *A morte*, *O juízo*, *O Purgatório*, *Inferno*, *Paraíso*.¹⁰⁵⁰ **(Fig. 65)** Em 1860, o seu preço cifrava-se em 600\$000 réis, mesmo depois de uma avaliação mais realista os atribuir à mão de Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701),¹⁰⁵¹ um escultor activo em Florença e Génova que se especializara na modelação em cera, e que se notabilizara na representação de cadáveres. A falta de verba terá impedido a consumação deste negócio, pelo que o egrégio negociante de arte continuaria a tentar impingi-las em 1867,¹⁰⁵² só tendo finalmente logrado desfazer-se delas em Maio de 1870, depois de acordadas grandes facilidades de pagamento, que pressupunham um abatimento de 50% no preço (300\$000 réis) inicialmente pedido, e o pagamento em cómodas prestações de 15\$000 réis por mês.¹⁰⁵³

Embora esta aquisição não tenha estimulado a aquisição de outras obras, a passagem da tutela do acervo de escultura para o concelho académico em 1870¹⁰⁵⁴ terá animado o arquitecto José da Costa Sequeira (1800-1872) a depositar a maqueta do

¹⁰⁴⁹ **Catalogo illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola Celebrada em Lisboa em 1882 sob a Protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I e a Presidência de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando II.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 176, 185; CARVALHO, Maria João Vilhena de, FRANCO, Anísio – **Dario**. In: O sentido das Imagens. Escultura e Arte em Portugal 1300-1500. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, p. 264-265.

¹⁰⁵⁰ SOUSA, António Damazo de Castro e – **Catalogo dos objectos particulares collocados na Exposição Philantropica, 1851**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851, p. 24.

¹⁰⁵¹ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Oferta de aquisição para modelos de Caetano Julio Zumbo**. Datada de 19 de Maio de 1860.

¹⁰⁵² AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Resposta a pedido de aquisição de meios corpos em cera na posse do Abade de Castro e Sousa**. Datada de 25 de Outubro de 1867.

¹⁰⁵³ MNAA – SD (ABAL) 1 / 5 / doc. 7, Extracto 1: **Declaração de venda de modelos de Caetano Julio Zumbo**. Datada de 6 de Maio de 1870; MNAA, inv. 2431-2440 Esc.

¹⁰⁵⁴ Esta decisão terá sido acordada no dia 17 de Novembro de 1870 (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido para que Vítor Bastos entregue as chaves da oficina de moldagens e da arrecadação onde se guardam as formas e modelos**. Datado de 6 de Dezembro de 1870.

Monumento à rainha D. Maria I já no ano de 1871.¹⁰⁵⁵ Apesar de se terem solicitado explicações sobre a procedência desta obra, estas não nos são conhecidas, sabendo-se somente que teria sido movida para o Brasil durante a invasão francesa em 1807, perdendo-se o seu rasto a partir daqui.¹⁰⁵⁶ Sobre a também conturbada história do monumento em mármore de carrara, refira-se que já antes José da Costa Sequeira havia sido incumbido da concepção do aparato cerimonial do casamento D. Pedro V, onde figuraram as quatro estátuas que representam a *Ásia*, a *Europa*, a *América* e *África*.¹⁰⁵⁷

Nenhuma destas aquisições terá logrado incrementar significativamente as colecções de escultura da academia ou alterar aquela que fora a linha de prioridades da instituição, até porque muitas das obras até aqui enunciadas estavam provavelmente alocadas à secção de arte ornamental. Assim, a única alteração significativa a este *status quo* só se verificaria em 1875, quando informalmente o Ministro Fontes Pereira de Melo acedeu à criação de um museu nacional.¹⁰⁵⁸ Com efeito, verificou-se uma massiva aquisição de obras de arte depois de, em 1876, terem sido conhecidas as conclusões da comissão reunida para discutir a reforma do ensino artístico e das instituições.¹⁰⁵⁹

Nesse ano adquiriu-se um baixo-relevo a José Agostinho da Costa por 22\$500 réis,¹⁰⁶⁰ uma escultura pertencente ao espólio de António Romão Delgado Moreira, um baixo-relevo de mármore comprado por 13\$500 réis a M. Henriques e uma escultura de madeira do século XVIII comprada igualmente por 13\$500 réis a João Mendes. Em

¹⁰⁵⁵ Esta decisão terá sido acordada no dia 17 de Novembro de 1870. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido de esclarecimentos sobre a origem do modelo do *Monumento à rainha D. Maria I***. Datada de 9 de Março de 1871.)

¹⁰⁵⁶ PINHO, Elsa Garrett – **O escultor João José de Aguiar: O breve sopro da Escultura Neoclássica em Portugal**. In: *A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea*. [Livro de actas do colóquio realizado em Lisboa entre os dias 12 e 13 de Março de 2009.] Lisboa: F.C.F.A., 2011, p. 314.

¹⁰⁵⁷ REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – **Boletim de Architectura e Archeologia da real Associação dos Architectos civis e archeologos Portugueses**. 3.ª série, tomo VII, n.º 8, 1897, p. 115.

¹⁰⁵⁸ MNAA – SD (ABAL) 1 / 9 / doc. 12 [“Documentos / dos / contractos feitos / pelo falecido / Vice inspector / Marques de Sousa / Holstein”], Extracto 8: **Carta de José António Gaspar ao vice-inspector Delfim Guedes**. Datada de 20 de Dezembro de 1878; AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: “**Notas apresentadas ao Ex.mo Presidente do Con-/selho de Ministros**”. Datado de 2 de Agosto de 1876.

¹⁰⁵⁹ [CORDEIRO, Luciano] – **Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretario d’estado dos negócios do reino, pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875, para propor a reforma do ensino artístico, e a organização do serviço dos museus, monumentos históricos e arqueológicos: 1.ª parte (relatório e projectos); 2.ª parte (actas e comunicações)**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.

¹⁰⁶⁰ MNAA – SD (ABAL) 1 / 9 / doc. 12 [“Documentos / dos / contractos feitos / pelo falecido / Vice inspector / Marques de Sousa / Holstein.”], Extracto 6: **Declaração de compra de objectos artísticos a José António Gaspar**. Datada de 13 de Setembro de 1876.

1877, terá sido adquirida uma réplica da estátua representando o deus *Ilisso*, de um original do Pártenon, oito anjos de madeira por 80\$000 réis e três anjos grandes de madeira por 45\$000 réis. Em 1878 seria comprada por 36\$000 réis a José de Campos uma estátua de mármore do século XVI, obra de factura portuguesa representando *A virgem redentora dos cativos*. Do mesmo negociante e ascendente, procede também uma estátua em mármore do século XV, representando *S. Miguel* e que terá sido adquirida por 30\$000 réis, obra portuguesa, bem como um delicado crucifixo de mármore do século XV com os braços terminados em flor-de-lis, e que foi adquirido por 100\$000 réis. No mesmo ano, comprou-se a António Dias da Silva, por 23\$000 réis, um pequeno baixo-relevo de pedra do século XIV e origem portuguesa, representando *A morte da Virgem*, e uma estátua de pedra do século XVI, representando um anjo. Do mesmo proprietário, mas de origem italiana, regista-se ainda a aquisição de um baixo-relevo em jasper do século XVI, representando *A Assunção da Virgem*.

Com a morte de Sousa Holstein em 1878, constituiu-se uma comissão para apurar a responsabilidade das dívidas contraídas na aquisição destes e de outros objectos de arte, que terminaria responsabilizando o antigo vice-inspector.¹⁰⁶¹ De facto, o influxo de objectos artísticos que daria entrada na Academia entre 1876 e 1878 leva-nos a pensar que o referido Museu estivesse na eminência de ser fundado. Não obstante, importa considerar que as obras adquiridas ao longo da sua inspecção estariam na base de obras originais que se veio a exhibir no Museu de Belas-Artes e Arqueologia, fundado em 1884.¹⁰⁶²

¹⁰⁶¹ MNAA – SD (ABAL) 7 / 3 / doc. 4: “Apontamentos colligidos por Viegas sobre obras de esculptura, que, talvez existam no museu, e que me foram por elle entregues em Jan. de 1912”. Datado de Janeiro de 1912.

¹⁰⁶² [MACEDO, Manuel] – *O Muzeu Nacional de Bellas Artes – Apontamentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892, p. 6.

7. As origens do coleccionismo de escultura contemporânea

Não se pode dizer que a ideia de criar uma colecção de escultura contemporânea ocupasse a mente de artistas ou governantes antes da fundação do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia em 1884; isso não impediu, porém, que, de forma algo fortuita, se compilasse uma colectânea de escultura de gesso, no seguimento de uma antiga tradição, que persistira desde o tempo de Alessandro Giusti, em Mafra, e que consistia em legar à Aula de Escultura os modelos intermediários usados na execução de estátuas feitas no Laboratório. Com efeito, uma nota no inventário de modelos de 1836 dá conta de que os modelos que tinham esta procedência continuaram a ser conservados na nova Aula de Escultura, sendo esta a única cátedra a lograr conservar o seu antigo espólio.¹⁰⁶³ Dificilmente esta colecção teria qualquer préstimo para o ensino, pelo que o seu valor seria provavelmente de ordem afectiva, lembrando que as origens da aula se cruzavam com a produção de escultura pública e que a aspiração de todo o escultor era tornar-se estatuário.

O guardião deste espólio era o professor proprietário Francisco de Assis Rodrigues, uma personalidade particularmente ciosa de uma herança patrimonial e intelectual que lhe fora transmitida pelo seu pai e antecessor no cargo, Faustino José Rodrigues. Este último, fora, por sua vez, o discípulo dilecto do insigne estatuário Machado de Castro, cuja memória seria evocada por intermédio da sua obra mais celebrada para a qual se veio adquirir, em 1840, “42 covados de panninho verde para as cortinas da Cupula que cobre o Modêlo da Estatua Equestre, existente na Aula de Esculptura”.¹⁰⁶⁴

A importância fundacional que a estátua inaugurada em 1775 teria em sucessivas gerações de escultores justificava o lugar de realce que veio a ocupar comparativamente a outros modelos de gesso que ali terão existido. Diversos indícios apontam para a

¹⁰⁶³ Sobre o inventário dos objectos procedente dos extintos Casa do Risco, Aula e Laboratório de Escultura e Aula Pública de Desenho de História, Figura e Architectura Civil, vd. FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto**. Lisboa: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. II, doc. n.º 3.

¹⁰⁶⁴ No total adquiriram-se 45 metros de pano. Este valor é relativo à soma dos 42 côvados de pano verde que se adquiriram em 1840, com os 27 côvados adquiridos com o mesmo destino em Novembro de 1852. (ANBA – Cota 38. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas Artes: 1837-1844**. Rubrica de 12 de Março de 1840; ANBA – Cota 39. **Livro de Receita e Despeza da Academia das Bellas Artes: 1849-1855**. Rubrica de 11 de Novembro de 1852; RODRIGUES, Francisco de Assis – **Commemorações - Joaquim Machado de Castro**. *Revista Universal Lisbonense*. N.º 7 (1842-1843), artigo n.º 1029, p. 100.)

utilização desses modelos na decoração da nova aula; os mais sólidos, porventura, são as descrições existentes da oficina de Joaquim Machado de Castro, pelo bibliotecário António Ribeiro dos Santos¹⁰⁶⁵ e pelo escritor Júlio de Castilho.¹⁰⁶⁶ Noutros países, a exposição de modelos num ateliê de escultura surge por vezes associado a uma certa mistificação deste espaço demiurgo, salientando-se, como exemplo coevo, o ateliê de Antonio Canova em Roma, o qual veio a estabelecer-se como ponto de passagem obrigatório para todos os viajantes do *Grand Tour*.¹⁰⁶⁷ Neste sentido, o registo mais aproximado que a aula de Assis Rodrigues terá tido vem-nos na *Alegoria à Escultura*, constante na *Descrição Analítica da Estátua Equestre* de Machado de Castro, onde se reconhecem no pano de fundo diversas obras, algumas delas já identificadas e localizadas no curso deste trabalho.¹⁰⁶⁸ (Fig. 37)

Conquanto a gestão de Francisco de Assis Rodrigues tenha introduzido algumas alterações, decorrentes de uma actualização estética e da incorporação de novos modelos, um dos primeiros acrescentos a esta colecção foi erradamente identificado como sendo uma obra de Machado de Castro. Referimo-nos a uma terracota de fonte representando *Neptuno entre os Rios Tejo e Douro*,¹⁰⁶⁹ que veio a ser projectada por André Monteiro da Cruz para a Quinta da Bemposta cerca 1830,¹⁰⁷⁰ mas que nunca veio a ser concretizada.¹⁰⁷¹ (Fig. 66) Ao falhar a identificação do modelo deste projecto, Luísa Arruda veio, um pouco optimisticamente, atribuí-lo à concepção de Vieira

¹⁰⁶⁵ BNP – Res, MSS, Caixa 11, n.º 18: SANTOS, António Ribeiro dos. **Epistola das Belas-Artes**, 1798-1799, p. 20-21.

¹⁰⁶⁶ CASTILHO, Júlio de – **Memórias de Castilho**. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1881, vol. I, p. 100-101.

¹⁰⁶⁷ GUDERZO, Mario – **Antonio Canova “ebbe la sua oficina”**. In: *Gli Ateliers degli scultori*. Atti del secondo convegno internazionale sulle gipsoteche. Possagno, 24-25 ottobre 2008. Possagno: Terra Ferma, 2010, p. 17-32.

¹⁰⁶⁸ CASTRO, Joaquim Machado de – **Descrição analytica...**, p. XXXVI-1.

¹⁰⁶⁹ FBAUL, Esc. 716.

¹⁰⁷⁰ André Monteiro da Cruz, *Neptuno entre os Rios Tejo e Douro* (1830), tinta sobre papel, 42,3x44 cm; Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, inv. 960.

¹⁰⁷¹ De facto, a apenas por dedução se conclui que o modelo de barro em questão terá sido executado pelo escultor Francisco de Assis Rodrigues uma vez que este tipo de comissões resultava normalmente da colaboração de diversos artistas como se viu no caso de uma *Nossa Senhora da Glória* comissionada em 1837 ou do Frontão do *Teatro D. Maria II* concluído em 1848 e que em ambos os casos terão sido feitos a partir de desenhos fornecidos pintor António Manuel da Fonseca. O envolvimento de Francisco de Assis Rodrigues nesta comissão prova-se pela existência de dois projectos de três estruturas fontanárias mais pequenas desenhados pelo escultor para o mesmo local na mesma data. (Vd., ALMEIDA, Sílvia Lucas Vieira de – **Forma e conceito na escultura de oitocentos**. Lisboa: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 145; DUARTE, Eduardo, MEGA, Rita – **Frontões e Típanos dos séculos XIX e XX em Lisboa**. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º 11 (2008), p. 160-166; CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA – **D. João V e o abastecimento de água a Lisboa**. Lisboa: C.M.L., 1990, vol. II, p. 179-182, ANBA – inv, n.º 968, 969.)

Lusitano e à execução de Machado de Castro.¹⁰⁷² De facto, como Sandra Saldanha veio depois assinalar, pelo menos o Neptuno foi copiado de uma obra do escultor francês Michel Anguier (c. 1604-1669).¹⁰⁷³ O resultado final desta composição, põe em evidência um espírito de colaboração entre diversos artistas, muito próprio da época, revelando alguns pormenores particularmente bem conseguidos, que só podem ser verdadeiramente entendidos e apreciados pelo confronto do desenho do projecto com o modelo de barro. **(Fig. 67)** Assim, a supremacia do *Rio Tejo*, conotado com a cidade de Lisboa, prova-se não só pela sua colocação à direita, mas também por empunhar um remo que só surge no desenho. Todavia, é no *Rio Douro* que verdadeiramente se reconhece o génio da composição, porquanto, de forma algo exótica, esta figura surge coroada com uvas e parras em vez das usuais folhas de louros. Pela analogia que provoca com o deus Baco, este apontamento lembra, sem com isto se incorrer num erro iconográfico, a importância que o comércio do vinho teve para a afirmação do Porto como segunda cidade do país.

Também deste período sobrevivem alguns protótipos de bustos de heróis portugueses executados em 1838, e de outros executados a partir daqui.¹⁰⁷⁴ A existência de um protótipo de um *D. Nuno Álvares Pereira*, que não chegou a ser colocado no miradouro de São Pedro de Alcântara, vem suportar a intencionalidade do programa iconológico gizado para este último local que, em 1844, veio a receber diversos bustos de pedra representando personagens históricas.¹⁰⁷⁵ **(Fig. 50)** O cuidado com alguns destes modelos, como os que são referentes à decoração escultórica do teatro de D. Maria II, confirma que eles não eram simplesmente empilhados numa arrecadação

¹⁰⁷² Luísa Arruda propôs que este modelo executado por Machado de Castro se tivesse inspirado num desenho que Vieira Lusitano executara para uma complexa estrutura fontanária representado um *Neptuno entre os Rios Tejo e Tibre*, encomendada por Alexandre de Gusmão perto de 1753. Em nova opinião, o modelo de Assis Rodrigues não colhe qualquer referência no desenho de Vieira Lusitano. (ARRUDA, Luísa; CARVALHO, José Alberto Seabra, coord. – **Francisco Vieira Lusitano (1699-1783). O Desenho**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p. 169.)

¹⁰⁷³ QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Expressões em confronto: A cultura visual romana e as fontes pictóricas da escultura do século XVIII em Portugal**. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*. Vol. 25 (2008), p. 272. [Acedido a 28 de Maio de 2014]. Disponível na internet: <http://cultura.revues.org/718>.

¹⁰⁷⁴ *Infante D. Henrique* (FBAUL, Esc. 513); *D. João de Castro* (FBAUL, Esc. 519); *Afonso Henriques* (FBAUL, Esc. 548); *João de Barros* (FBAUL, Esc. 549).

¹⁰⁷⁵ Sugerimos antes que a orquestração iconológica do conjunto de bustos no miradouro de São Pedro de Alcântara, procurava afrontar soberania de D. Pedro IV. Vd. MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico**. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. N.º 16 (2014), [no prelo]; FBAUL, Esc. 547.

húmida e poeirenta. Depois de concluído o encargo, em Maio de 1848,¹⁰⁷⁶ os objectos ostentavam as marcas do uso, pelo que, no seguinte mês de Julho, procedeu-se à sua pintura de branco, a óleo, para disfarçar os sinais desta batalha com a pedra.¹⁰⁷⁷ Nesta ocasião, adquiriram-se três dúzias de parafusos, oito chapas de ferro e oito escáculas, que provavelmente serviram para fixar os diferentes elementos do frontão e pendurá-lo numa parede. Bem perto da sua última aparição em público, na Exposição Trienal de 1852,¹⁰⁷⁸ também se voltou a engalanar o dispositivo que encobria o modelo da estátua equestre de D. José I na Aula de Escultura, o que de certa maneira chama a atenção para uma correlação entre as duas obras.¹⁰⁷⁹ Num sentido afim, importa salientar que neste período a colecção de escultura se viu notavelmente incrementada com a chegada, em 1851, de conjunto de esculturas de mármore procedentes igualmente dos Laboratórios de Escultura do Reino, designadamente a *Flora Farnésio* e o *Hércules* atribuídas a Alessandro Giusti e provavelmente o *Rio Tejo*, da autoria de António Machado.¹⁰⁸⁰

Estes desenvolvimentos não deixam, por sua vez, de se associar à incrementação da colecção de reproduções de modelos de gesso a partir de 1850, com a oferta da estela funerária do jazigo Palmela, da autoria de Antonio Canova,¹⁰⁸¹ e depois disto, em 1854 e 1856, com a chegada de uma colecção de modelos de estátuas de Itália (obras, que muito justamente, seriam equiparadas à galeria de pintura da Academia).¹⁰⁸² Refira-se, no entanto, que apenas se infere a existência de uma galeria de escultura em 1868, numa nota enviada ao formador Ponciano Pieri, onde se agradece a oferta de uma moldagem de um *Busto de D. Fernando II* executado por Auguste Arnauld, solicitando que aquele fosse colocado na mencionada galeria.¹⁰⁸³ **(Fig. 69)** Também a visita a Lisboa do Imperador do Brasil em 1872, nos deixa um interessante relato de uma colecção

¹⁰⁷⁶ DUARTE, Eduardo, MEGA, Rita – **Frontões e Tímpanos dos séculos XIX e XX em Lisboa**. *Arte Teoria*. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 11 (2008), p. 160-166.

¹⁰⁷⁷ ANBA – Cota 37. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1844-1849**. Rubricas de 19 de Julho, 27 de Julho e 12 de Agosto de 1848.

¹⁰⁷⁸ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1852**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852, p. 16.

¹⁰⁷⁹ ANBA – Cota 39. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1849-1855**. Rubrica de 11 de Novembro de 1852.

¹⁰⁸⁰ ANBA – Cota 10. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856**. Sessões de 28 de Agosto de 1851 e 30 de Março de 1853.

¹⁰⁸¹ DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 410.

¹⁰⁸² RODRIGUES, Francisco de Assis – **Na Sessão Publica Triennial, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas em 29 de Março de 1862**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1856, p. 10.

¹⁰⁸³ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Agradecimento ao formador Ponciano Pieri pela oferta de um busto em gesso do rei D. Fernando II**. Datado de 13 de Agosto de 1868.

informalmente exposta como remate de espaços de passagem.¹⁰⁸⁴ Na sala 2 da galeria de pintura instalara-se uma estátua do pensionário de estado Simões de Almeida (tio). Por sua vez, o gabinete do marquês de Sousa Holstein, exibia nesta ocasião diversos modelos de barro de Machado de Castro, bem como outras obras de Francisco de Assis Rodrigues entre as quais o busto de António Feliciano de Castilho.¹⁰⁸⁵

Durante largos anos, o zelo dos artistas afectos à Aula de Escultura compensou a ausência de outras soluções que possibilitassem a ampliação deste espólio. Em teoria, eram os depósitos de outros artistas e mecenas externos ao grémio académico que deveriam suprir esta lacuna, como retribuição pelos títulos honoríficos atribuídos pela instituição. Contudo, os fracos contributos deste expediente serviram para denunciar os abusos cometidos na concessão deste tipo de distinções. No concurso que, em 1838, elevou Francisco de Paula Araújo Cerqueira ao cargo de professor substituto da Aula de Escultura, as insígnias de mérito académico terão sido atribuídas como espécie de prémio de compensação para os restantes candidatos, apesar de uma das obras que nos chegaram, de um concorrente ainda não identificado, evidenciar resultados particularmente medíocres.¹⁰⁸⁶ Um outro exemplo que comprova a persistência de critérios pouco claros na atribuição destas distinções vem-nos, em 1843, do depósito de um busto do falecido conselheiro de estado José Ferreira Borges, executado pela sua irmã, Dona Margarida Ferreira Borges.¹⁰⁸⁷ A circunstância de este louvor ter sido proposto por António Manuel da Fonseca deixa transparecer, mais uma vez, a sensibilidade do pintor para lidar com figuras socialmente bem colocadas. Porque estas distinções não estavam propriamente destinadas a mulheres, foi necessário endereçar

¹⁰⁸⁴ **Diário de Notícias**. 8.º ano, n.º 2:214 (12 de Março de 1872).

¹⁰⁸⁵ MNSR, inv. 181 Esc.

¹⁰⁸⁶ A votação para este concurso realizou-se na sessão ordinária de 9 de Agosto de 1838, e nele participaram os artistas agregados ao Laboratório de Escultura Pedro d'Alcântara da Cunha d'Eça (artista de 1.ª classe), Joaquim Pedro de Aragão (artista de 1.ª classe) e Francisco de Paula Araújo Cerqueira (artista de 3.ª classe). A comparação entre os relevos da autoria de Francisco de Paula Araújo Cerqueira (FBAUL, Esc. 825) com uma outra prova submetida a este concurso (FBAUL, Esc. 824) torna evidente a superioridade do vencedor. (ANBA – Cota 8. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1838-1843**. Sessão de 9 de Agosto de 1838; DUARTE, Eduardo – **Francisco de Paula Araújo Cerqueira**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 135-137.)

¹⁰⁸⁷ Este busto seria ainda exposto na Exposição Trienal de 1843; a partir daqui o génio artístico da preclara artista parece ter-se extinguido, não existindo mais provas do seu engenho em mostras subsequentes. (ANBA – Cota 1. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos a diversos. 1836-1844: **Participação a Maria Margarida Ferreira Borges que fora agraciada com a distinção de académica de mérito**. Datada de 18 de Março de 1843; ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1843**. Lisboa: [s.n.], 1843, p. 18.)

um pedido especial à rainha D. Maria II, que naturalmente se mostrou simpatizante com a causa feminista.

Longe de animar outros depósitos conscienciosos de artistas de mérito efectivo ou até de patronos e mecenas, este episódio abriu portas para a nomeação, em 1845, da filha do pintor Joaquim Rafael para a qual se dispensou a habitual votação. Os méritos de Dona Balbina Emília Rafael eram reconhecidos pela maioria do corpo docente que veio a assinar uma petição, cuja legalidade levantaria dúvidas até ao insuspeito António Manuel da Fonseca, porquanto se baseasse na apreciação de composições florais em cera que o seu pai orgulhosamente exhibia a seus colegas.¹⁰⁸⁸

Estes casos sintetizam bem as fragilidades e o facciosismo no sistema de atribuição destas distinções até 1862, explicando-se assim que Possidónio da Silva, o melhor arquitecto desta geração, tivesse de aguardar até 1866 para ser agraciado com o título de académico de mérito.¹⁰⁸⁹ Assim, na escultura, a única excepção a este paradigma veio do francês Anatole Calmels, com a invulgaridade de se ter autoproposto.¹⁰⁹⁰ Em Agosto de 1859, submete, juntamente com um gesso da escultura *Amor Maternal*, uma listagem dos seus trabalhos e fotografias, bem como vários diplomas das diferentes academias de que era sócio. De modo aparatoso e sob todos os aspectos inaudito, prestou-se assim verdadeira prova de aptidão artística, evidente, desde logo, num currículo profissional invejável. Interpretamos esta iniciativa como carta de apresentação do francês às instâncias oficiais, numa altura em que procurava estabelecer a sua actividade no país. Depois disto, em Fevereiro de 1862, Calmels volta a fazer novo depósito de uma obra da sua autoria: trata-se de um busto figurando D. Pedro V.¹⁰⁹¹

¹⁰⁸⁸ Na acta da sessão ordinária de 29 de Agosto de 1845 pode ler-se: “O Sr. Director leu uma Proposta assignada por quasi todos os Srs Professores, para ser elevada à categoria de Academica de Merito a Sra. Balbina Emilia Rafael, em virtude da consumada perícia com que a mês/-ma Snra executa em cêra todo o género de flores, obras estas que a Academia tem por vezes já admirado por lhe serem apresentadas pelo Pai da mesma Snra”. Adicionalmente estas composições florais chegaram a estar patentes ao público nas exposições trienais de 1843 e 1846. (ANBA – Cota 9. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1844-1850.** Sessão de 29 de Agosto de 1845; ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1843.** Lisboa: [s.n.], 1843, p. 11.)

¹⁰⁸⁹ ANBA – 3-D-SEC.292. **Relação dos Academicos Honorarios e Academicos de Merito Nacionais e Estrangeiros, e Academicos effectivos.** Rubrica de 24 de Abril de 1866.

¹⁰⁹⁰ ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862.** Sessão de 19 de Agosto de 1859.

¹⁰⁹¹ ANBA – Cota 11. **Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862.** Sessão de 27 de Fevereiro de 1862; FBAUL, Esc. 538.

Outros registos de acrescentos na Aula de Escultura poderão eventualmente deduzir-se de rubricas contabilísticas que anotam a aquisição de pedestais para esculturas e molduras de relevos.¹⁰⁹² A análise de algumas obras que ainda hoje se conservam demonstra que foi dada atenção especial a trabalhos feitos no cumprimento do normativo que obrigava ao depósito de criações originais de todos os professores em cada triénio.¹⁰⁹³ Muitas das obras que foram exibidas nas exposições trienais de 40,¹⁰⁹⁴ 43,¹⁰⁹⁵ 52¹⁰⁹⁶, provam o valor acrescido que o gesso teve, num período particularmente marcado pela estagnação da encomenda privada, governamental e religiosa. Entre estas, saliente-se um relevo da autoria de Francisco de Paula Araújo Cerqueira, que julgamos representar *Martim de Freitas rejeitando o governo do castelo de Coimbra*. (**Fig. 70**) A importância destes “originais” de gesso está assim asseverada pela ausência das versões finais em mármore, tornando estes ensaios na única forma de expressão que a escultura portuguesa conheceria neste período para certo tipo de narrativas históricas. Um sentido de continuidade com esta realidade poderá igualmente ser reconhecido no gesso de *Camões* executado por Assis Rodrigues em 1854 para a Exposição Universal de Paris.¹⁰⁹⁷ (**Fig. 52**) A sua importância reside em parte na circunstância de ter sido executada em escala real — um formato que, como atrás se viu, não se havia ainda

¹⁰⁹² No dia 7 de Novembro de 1840, pagou-se 7\$680 réis a um marceneiro para que este executasse uma moldura em pau-santo de um relevo da autoria do artista agregado Joaquim Pedro de Aragão. Também no dia 16 de Agosto se regista a aquisição de dois pedestais para se colocarem duas estátuas pequenas de um *Monumento a D. Pedro IV*. (ANBA – Cota 38. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1837-1844**. Rubrica de 7 de Novembro de 1840; ANBA – Cota 39. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1849-1855**. Rubricas de 26 de Agosto de 1851 e 3 de Março de 1852.)

¹⁰⁹³ Artigo 24.º. (**Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa**. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1843, p. 11.)

¹⁰⁹⁴ Como atrás se viu, do conjunto de quatro bustos de pedra exibidos nesta ocasião, apenas se conserva o gesso de *João de Barros* (FBAUL, Esc. 549; ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Descrição das Obras Apresentadas na Primeira Exposição Triennial da Academia das Bellas Artes de Lisboa**. Lisboa: [s.n.], 1840, p. 10.)

¹⁰⁹⁵ Do conjunto de obras exibidas nesta ocasião, ainda se conserva o *Juramento de Viriato* (FBAUL, Esc. 819). (ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1843**. Lisboa: [s.n.], 1843, p. 16.)

¹⁰⁹⁶ Do conjunto de obras exibidas nesta ocasião, muitos ainda se conservam, como por exemplo os bustos executados por Francisco de Assis Rodrigues do marquês de Sousa Holstein (MNSR, inv. 211), António Feliciano de Castilho (MNSR, inv. 181), um relevo figurando o *Crepúsculo da tarde* executado para o teatro D. Maria II (FBAUL, Esc. 25). Saliente-se ainda um conjunto de obras da autoria do professor substituto Francisco de Paula Araújo Cerqueira, nomeadamente *Martim de Freitas, Governador de Coimbra* (FBAUL, Esc. 818); *Duarte de Almeida em Toro* (FBAUL, Esc. 816); *Cristo crucificado* (FBAUL, Esc. 213); os retratos dos primeiros Duques e Duquesa de Palmela (FBAUL, Esc. 255, 260); busto em gesso do duque de Palmela; outro de gesso de D. Maria de Sousa Holstein; outro de seus filhos D. Francisco, quatro estações do ano. (ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1852**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852, p. 14-17.)

¹⁰⁹⁷ Vd. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS; SOARES, Elisa [et al.] – **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal**. [Cat. da exposição.] Lisboa/Porto: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional Soares dos Reis, 1999, p. 298-301; DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 509; FBAUL, Esc. 752.

vulgarizado entre os antigos associados ao Laboratório de Escultura. Pela simbologia que lhe está associada, não deixa de se assumir como uma obra de transição forjada entre a falência dos projectos de escultura pública dos primeiros governos Liberais e o devir de uma colecção de escultura contemporânea, constituída na sua maioria com recurso a modelos intermediários.

A quantidade de modelos de obras executadas por Assis Rodrigues que ainda hoje se conservam demonstra que, à semelhança dos seus antecessores, o escultor continuou a legar os gessos usados na execução de estátuas feitas no Laboratório. Este expediente vem esclarecer o motivo pelo qual não são conhecidos registos de oferta de obras que em tempos terão existido no acervo da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Exemplo disto vem-nos de um busto representando o vice-inspector João José Ferreira de Sousa, do qual se chegou a recusar uma moldagem por existir já em depósito o gesso que hoje existe no Museu Nacional Soares dos Reis.¹⁰⁹⁸ O percurso deste último vem explicar de que forma outras obras do professor proprietário da Aula de Escultura encontraram caminho para o museu portuense e para o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.¹⁰⁹⁹

O exemplo de Assis Rodrigues não deixa de oferecer um contraste relativamente ao seu sucessor, Vítor Bastos, que, em vida, nunca chegou a legar qualquer obra da sua criação à instituição que o vira nascer para a arte. Esta opção não só pôs em causa a capacidade de actualização da colecção de escultura contemporânea, mas também a importância de uma eventual mostra pública que se quisesse organizar na Academia. De facto, tal atitude não deixa de ser incompreensível, se atendermos a que até o formador italiano Ponciano Pieri e o escultor francês Anatole Calmes contribuiriam mais para a ampliação deste espólio do que o herdeiro da cátedra de Escultura. Sintomaticamente, o gesso da estátua de *Nuno Álvares Pereira*, executada por Vítor Bastos para o Arco do

¹⁰⁹⁸ Em 1869 Tomás de Freitas Wade Rego disponibilizou dois bustos do seu sogro João José Ferreira de Sousa, para que estes fossem reproduzidos. Na carta de agradecimento é dispensado o exemplar da autoria de Assis Rodrigues que já se encontrava na colecção. Julgamos que este último busto que veio a ingressar no acervo da Academia, seja a mesma obra que figurou na Exposição Trienal de 1852. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Carta na qual se ajusta uma data para a reprodução de um busto de gesso em posse de Tomás Rego**. Datada de 16 de Abril de 1869; ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1852**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852, p. 15.)

¹⁰⁹⁹ Exemplo destas obras são o busto do Marquês de Sousa Holstein e de António Feliciano de Castilho (vd. MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS; SOARES, Elisa [et al.] – **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal**. [Cat. da exposição.] Lisboa/Porto: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional Soares dos Reis, 1999, 166-167, 170-171.

Triunfo da rua Augusta, seria doado ao Museu do Carmo,¹¹⁰⁰ e os modelos do monumento a *Camões* terminaram colocados na Sociedade de Geografia de Lisboa.

Sendo o monumento a Camões o primeiro grande encargo de Vítor Bastos, o paradeiro final destes modelos, não deixa de levantar algumas interpretações, não tanto por esta comissão ter escapado repetidamente às mãos de Assis Rodrigues, mas sobretudo porque, um ano antes da sua conclusão, em 1867, é oficializada a oferta dos modelos do Teatro D. Maria II, uma obra que, como se sabe, representa o auge da carreira do antigo professor proprietário da Aula de Escultura e para a qual não era suposto existir uma indicação de oferta.¹¹⁰¹ Sendo esta a única obra de Assis Rodrigues, para a qual se encontrou registo de doação, é possível que este episódio venha pôr em evidência uma disputa que opôs os dois escultores, e que se saldaria com a passagem da tutela do acervo de escultura para o conselho académico, em 1870.¹¹⁰² A retirada da guarda da colecção de escultura a Vítor Bastos não terá sido do agrado do artista, que se recusaria a entregar as chaves em sua posse, alegando falta de confiança no funcionário que a partir de então passaria a supervisionar o acesso ao seu ateliê.¹¹⁰³ Em resposta, Assis Rodrigues vem, ainda na qualidade de director da Real Academia de Belas-Artes, notificar Bastos que, caso as suas intenções persistissem, seriam inutilizadas as portas do ateliê que davam para o interior da Academia, ficando o seu acesso restrito à porta de entrada da Rua Nova dos Mártires. Uma das consequências desta medida foi que, a partir de então, também os professores de escultura passaram a depender da autorização do conselho académico para requisitar modelos de gesso para a suas aulas.¹¹⁰⁴

¹¹⁰⁰ DIAS, Eduardo A. da Rocha – **A Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes desde a sua fundação até 11 de Novembro de 1889**. Lisboa: Typographia da Casa da Moeda e Papel Sellado, 1907, p. 19.

¹¹⁰¹ SILVA, João Castro – **O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação**. Lisboa: [s.n.], 2010. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Escultura), apresentado à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. I, p. 324; AHFBAUL – Caixa 18: “**Relação dos modelos em gesso adquiridos pela Academia Real das Belas Artes de Lisboa no ano de 1865-1866**”. Datada de 30 de Novembro de 1866.

¹¹⁰² Esta decisão terá sido acordada no dia 17 de Novembro de 1870. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido para que Vítor Bastos entregue as chaves da oficina de moldagens e da arrecadação onde se guardam as formas e modelos**. Datada de 6 de Dezembro de 1870.

¹¹⁰³ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Intimação a Vítor Bastos para que este entregue as chaves do seu ateliê que deitam para o exterior do edifício**. Datado de 28 de Dezembro de 1870.

¹¹⁰⁴ Uma evidência de que estas picardias continuaram chega-nos pouco depois, em Março, quando Assis Rodrigues volta a repreender Vítor Bastos, por ter requisitado um manequim 2 meses sem prontamente o ter posto a uso no estudo de panejamentos, estando assim a atrasar a preparação dos alunos para o concurso trienal. Também em 1871, Vítor Bastos teve que endereçar um pedido para requisitar modelos de estátuas chegados recentemente de Madrid. Nesta ocasião foram postos ao seu dispor a *Diana*

O acontecimento decisivo que veio inverter a tendente desvalorização da colecção de escultura contemporânea está seguramente associado ao restabelecimento de pensionatos artísticos no estrangeiro para escultores em 1867. A primeira destas foi a prova final de Simões de Almeida (tio) remetida de Paris em Maio de 1870 e representando um *Jovem grego agradecendo a Júpiter o seu triunfo nas corridas olímpicas*.¹¹⁰⁵ Daqui para a frente, as provas de pensionato no estrangeiro estabeleceram-se como o principal ponto de consentaneidade com práticas internacionais, permitindo uma contínua ampliação da colecção de escultura contemporânea que compensava o encerramento da actividade do Laboratório e a indisponibilidade de Vítor Bastos para legar modelos das suas obras.

Em todo o caso, os prejuízos da eventual recusa de Bastos seriam sempre negligenciáveis, uma vez que a autonomização da colecção de escultura terá animado depósitos feitos pouco depois. Em Março de 1871, seria doada a maqueta da estátua de D. Maria I da autoria de João José de Aguiar; posteriormente a isto, em Junho desse ano, chegaria uma enorme colecção de modelos de estátuas oferecida pelo governo espanhol.¹¹⁰⁶ Este exemplo demonstra que os contributos mais significativos para a colecção de escultura estatutária eram feitos na forma de modelos de gesso, o que não deixa de expressar um sentido de continuidade com uma tradição associada à produção de escultura pública. Alguns dos contributos feitos até 1884 expandem esta filiação, como por exemplo uma maqueta de um *monumento a D. Pedro IV*, oferecida pelo russo Michail O. Mikieschin (1836-1896) em 1865, depois de este ter sido preterido no concurso para a erecção de um memorial na praça do Rossio.¹¹⁰⁷ O valor que lhe está

Caçadora, o *Fauno de Fidias*, um fragmento de figura de mulher; o *Gladiador combatendo* e o *Discóbolo*. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Intimação a Vítor Bastos para que este inicie o estudo de panejamentos sem mais demora**. Datada de 13 de Março de 1871; AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Participação de que foram postas ao dispor de Vítor Bastos 5 estátuas, 3 cabeças e 10 extremidades**. Datada de 10 de Novembro de 1871.)

¹¹⁰⁵ AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido para que se entregue sem pagamento de direitos, uma caixa com duas estátuas em gesso da autoria de Simões de Almeida (tio)**. Datado de 11 de Maio de 1870; DUARTE, Eduardo – **Simões de Almeida (tio)**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 43-48.)

¹¹⁰⁶ Esta decisão terá sido acordada no dia 17 de Novembro de 1870. (AHFBAUL – Livro de Correspondência. 1870-1877: **Pedido de esclarecimentos sobre a origem do modelo do Monumento à rainha D. Maria I**. Datada de 9 de Março de 1871; ACADEMIA REAL DE BELLAS ARTES DE LISBOA – **Catálogo dos objectos offerecidos pelo Governo Hespanhol á Academia Real das Bellas Artes de Lisboa e a outros estabelecimentos de Portugal em 1871**. Lisboa: Typographia Universal, 1871, p. 5-6.)

¹¹⁰⁷ Esta obra existente hoje na FBAUL, surge numa fotografia do Museu de Belas-Artes e Arqueologia tomada por ocasião da Exposição Universal de Paris em 1900. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 30 de Agosto de 1865; FBAUL, Esc. 656.)

associado estaria sempre caucionado pois tudo indica que na mesma altura tenham igualmente sido incorporados os modelos do projecto ganhador, da autoria de Élias Robert e Gabriel Davioud.¹¹⁰⁸ Ainda dentro deste formato, é digno de menção que, em Abril de 1873, o cônsul da Suécia, barão J. Hant-tou intermediou uma oferta da rainha Josefina referente a um conjunto de objectos que haviam pertencido a D. Pedro IV;¹¹⁰⁹ entre eles estava um modelo para uma estátua equestre que Calmels havia executado para a praça do Rossio, existente hoje no Museu Nacional Soares dos Reis.¹¹¹⁰ Esta obra, bem como outras de que aqui demos conta, demonstram que parte do sentido da colecção agremiara até 1884 se perdeu com a dispersão deste espólio entre o Museu Soares dos Reis, a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa o Museu de Arte Antiga e o Museu Nacional de Arte Contemporânea.

¹¹⁰⁸ Conquanto, não tendo sido encontrado o registo de incorporação para esta obra a sua existência no Museu de Belas-Artes e Arqueologia é referida por Gabriel Pereira em 1904. (Gabriel – **Museu Nacional de Bellas-Artes: aspecto geral**. 2.^a ed. Lisboa: Officina Typographica, 1904, 6; FBAUL, Esc. 622, 624, 626, 628.)

¹¹⁰⁹ D. Pedro IV de Portugal foi casado em segundas núpcias com Amélia Augusta Eugénia Napoleona de Beauhamais. Por sua vez, a irmã desta última, Josefina de Leuchenberg, casou-se com Óscar I da Suécia. Esta relação familiar poderá ajudar a explicar o motivo pelo qual uma série de objectos pertencentes a D. Pedro IV foram oferecidos por intermédio do Cônsul da Suécia a mando da Rainha Josefina. Esta maquete pode por isso ter sido o modelo da estátua equestre do Porto, executada por Calmels em 1861 (MNA – SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 17, Extracto 1: **Registo das ofertas, legados, depositos e incorporações, de objectos de arte**. Rubrica de 30 de Abril de 1843.)

¹¹¹⁰ SANTOS, Paula Mesquita – **Modelo de estátua equestre de D. Pedro IV para o Rossio**. In: As Belas-Artes do Romantismo em Portugal. [Cat. da exposição.] Lisboa: IPM, 2000, p. 140-141.

8. A totalidade da arte num museu nacional

Ainda que o relatório de actividades para o ano de 1864 fizesse notar a inadequação do espaço que albergava o valioso espólio artístico da Academia de Belas-Artes de Lisboa,¹¹¹¹ não se pode dizer que antes de 1875 se tivessem desenvolvido quaisquer esforços particulares para proceder a um traslado. Essa era uma das apostas da comissão de especialistas reunida nesse ano para gizar um plano estratégico para reformar o ensino e as instituições artísticas do país.¹¹¹² Os esforços empreendidos pelo marquês de Sousa Holstein na ampliação da colecção de objectos artísticos têm vindo a ser referidos desde então. Todavia, os louros da fundação do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, em 1884, acabariam por ir para o conde de Almedina, seu sucessor no posto de vice-inspector.¹¹¹³ Julgamos, porém, que o legado de Holstein tenha persistido, até porque, para todos os efeitos, teve o mérito de estreitar relações com o South Kensington Museum, cuja Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola deu origem ao tão desejado museu.

O Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia instalou-se no antigo palácio dos Condes de Alvor. As dezasseis salas do andar nobre vieram a receber a galeria de pinturas, ao passo que o piso térreo serviu para exhibir os géneros tridimensionais, promovendo uma interessante interacção entre escultura moderna e contemporânea. Nos primeiros anos, era ainda notório um compromisso entre a arte ornamental e a arqueologia. A opção de exhibir reproduções e obras originais em simultâneo faculta-nos um quadro histórico de particular interesse para a evolução dos museus e da museologia no século XIX; neste caso, porém, existe a percepção de que foram as reproduções a impor inicialmente a organização de um espaço que paulatinamente foi recebendo mais obras originais.

Os catálogos que desse tempo sobrevivem registam modificações causadas pela chegada ou saída de obras, verificando-se que, na sala “S”, os coches do reinado de D. João V terão sido substituídos pela colecção de antiguidades egípcias da rainha D.

¹¹¹¹ MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, Extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 10.

¹¹¹² [CORDEIRO, Luciano] – **Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretario d’estado dos negócios do reino, pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875, para propor a reforma do ensino artístico, e a organização do serviço dos museus, monumentos históricos e arqueológicos: 1.ª parte (relatório e projectos); 2.ª parte (actas e comunicações)**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.

¹¹¹³ [MACEDO, Manuel] – **O Museu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892, p. 4.

Amélia.¹¹¹⁴ De início, a colecção de modelos de barro herdada do Laboratório de Escultura foi aqui colocada, juntamente com um conjunto de reproduções de armaduras,¹¹¹⁵ talvez adquirido por intermédio de Alfredo de Andrade. Este académico português, que foi umas das pessoas mais activas na preparação da Exposição Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1881, teve a seu cargo, entre outras coisas, a escolha de diversas galvanoplastias oferecidas à Academia de Belas-Artes de Lisboa, retribuindo a autorização concedida para se executarem reproduções segundo aquele método de algumas obras de ourivesaria que haviam sido remetidas para Londres.¹¹¹⁶ Este conjunto formaria a base da colecção de galvanoplastias que veio a exibir-se posteriormente no museu, juntamente com uma outra colecção adquirida em 1876 no Museum für Kunst und Industrie de Viena.¹¹¹⁷

Na sala “R”, veríamos expostas muitas obras adquiridas ao longo da intendência do marquês de Sousa Holstein, entre as quais dois relevos de mármore com cercadura de majólica que representam *Nossa Senhora com o Menino* e ainda várias esculturas do século XIV a XVI. O crescimento deste núcleo continuou a dever-se, em grande medida, a obras na posse do estado que aqui afluíam por transferência. Em 1890, a Câmara Municipal de Lisboa depositou três altos-relevos procedentes do Convento da Esperança que figuram *São Francisco recebendo os estigmas*, *A Descida da Cruz* e um *Episódio da vida de Santa Clara*.¹¹¹⁸ Por intermédio da mesma instituição, chegou em 1896 a *Fonte da Samaritana*, como contrapartida pela expropriação de quatro estátuas do *Monumento à rainha D. Maria I* existentes no Museu do Carmo.¹¹¹⁹ Este conjunto de obras veio oferecer uma simbiose perfeita com as moldagens de esculturas e decorações

¹¹¹⁴ [MACEDO, Manuel] – **O Museu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892, p. 8.

¹¹¹⁵ PEREIRA, Gabriel – **Museu Nacional de Bellas-Artes: aspecto geral**. 2.^a ed. Lisboa: Officina Typographica, 1904, p. 7.

¹¹¹⁶ FERREIRA, Teresa Sofia Faria de – **Alfredo de Andrade (1839-1915): Cidade, património e arquitectura**. Milão: [s.n.], 2009. Tese de Doutoramento apresentada ao Politecnico di Milano, vol. I, p. 322-323; AST – Busta 35: “**Ácerca da Comissão de acompanhar e entregar / os objectos por Portugal mandados à Exposição de arte / decorativa portuguesa e hespanhola no Museo de South / Kensington em Londres de 1881**”. Datado de 6 de Julho de 1881, fl. 7-7 V.º.

¹¹¹⁷ MNAA – SD (ABAL) 1 / 5 / doc. 17: **Relação das galvanoplastias encomendadas ao Real-Imperial Museu de Arte e Indústria de Viena**. Datada de 4 de Janeiro de 1875; [MACEDO, Manuel] – **O Museu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892, p. 7.

¹¹¹⁸ MNAA – SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 17, Extracto 1: **Registo das ofertas, legados, depósitos e incorporações, de objectos de arte**. Rubricas de 1890 e 20 de Julho de 1891.

¹¹¹⁹ REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – **Boletim de Architectura e Archeologia da real Associação dos Architectos civis e archeologos Portugueses**. 3.^a série, tomo VII, n.º 8, 1897, p. 115; AHFBAUL – Livro de Correspondencia com Diversos. 1889-1909: **Pedido para que se nomeie pessoa autorizada para receber as cantarias da Fonte da Samaritana**. Datado de 30 de Junho de 1906.

arquitectónicas, bem como outras obras originais de escultura medieval e renascentista.¹¹²⁰ **(Fig. 32)**

No que concerne às reproduções de gesso, a única obra que ainda veio a figurar no catálogo oficial da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882 foi um relevo figurando *Cristo na Varanda de Pilatos*, procedente do claustro do mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra.¹¹²¹ Todavia, alguns artigos jornalísticos dão conta do progressivo enriquecimento desta secção. Augusto Filipe Simões refere que, no decurso deste evento, ainda se adquiriu um múltiplo do *Caminho do Calvário*, procedente do mesmo claustro monástico, não se tendo chegado a incluir na exposição o painel representando *Ecce Homo* por este se encontrar demasiado danificado.¹¹²² Apesar de ter manifestado interesse por um retábulo da Capela de S. Silvestre e duas pequenas estatuetas desta mesma capela, não se conseguiu apurar se estes exemplares foram igualmente reproduzidos nesta ocasião.¹¹²³ **(Fig. 31)**

Estes trabalhos, executados por Guido Battista Lippi, enquadram-se numa missão mais abrangente, pelo que a suspensão da campanha de reproduções em Coimbra terá, provavelmente, sido motivada pela necessidade de regressar a Lisboa e executar alguns encargos depois de encerrada a Exposição de Arte Ornamental. Comprova-se, aliás, que o financiamento concedido para a preparação deste acontecimento terá sido aproveitado para ampliar a secção de reproduções artísticas, tirando partido de um conjunto de obras que haviam sido cedidas por empréstimo para a organização do evento e que em breve teriam de ser restituídas. É possível que este hábil expediente para se obterem modelos de elevada qualidade tenha vindo do South Kensington Museum, que, como se viu, utilizou a mesma solução para adquirir múltiplos dos objectos de ourivesaria portuguesa que haviam viajado para Londres. A nota que nos chegou de diversos trabalhos menores executados após o encerramento da

¹¹²⁰ [MACEDO, Manuel] – **O Museu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892, p. 6.

¹¹²¹ **Catálogo ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola Celebrada em Lisboa em 1882 sob a Protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I e a Presidência de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando II**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 339.

¹¹²² SIMÕES, Augusto Filipe – **A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e hespanhola em Lisboa**. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1882, p. 201; *A caminho dos Calvário*: FBAUL, Esc. 240.

¹¹²³ MNAA – SD (ABAL) 1 / 10 / doc. 13, Extracto 2: **Carta discutindo a gestão da campanha de moldagens**. [c. Março de 1882].

exposição temporária de 1882¹¹²⁴ assinala, entre outras coisas, a reprodução de dois exemplares de uma estante de couro, representando um pelicano, que existe no coro da Sé de Viseu.¹¹²⁵

Das catorze reproduções de relevos executadas nessa ocasião, apenas se identificaram oito, entre elas dois relevos gregos representando quadrigas expostos pelo duque de Loulé.¹¹²⁶ Um cliché executado por Carlos Relvas permitiu o reconhecimento de múltiplos de gesso hoje guardados no acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.¹¹²⁷ **(Fig. 71)** O elevado valor destas esculturas justificou a sua aquisição para o Musée de Sculpture Comparée em Paris nesta altura.¹¹²⁸

A falta de especificidade da palavra “reprodução” terá permitido que um expositor acesse, inadvertidamente, à moldagem de seis relevos representando a *Anunciação de Nossa Senhora*, a *Visitação de Santa Isabel*, a *Adoração dos Pastores*, a *Adoração dos Reis*, a *Apresentação de Jesus no Templo*, e a *Fuga para o Egipto*.¹¹²⁹ **(Fig. 63)** Pensamos que este seja o mesmo conjunto de painéis que o marquês de Sousa Holstein tentara comprar em 1864 ao negociante de arte José Maria da Silva que, por sua vez, havia sido originariamente adquirido à abadessa Maria Anchieta.¹¹³⁰ Saliente-se por isso que estes múltiplos são hoje o registo mais fiel de um conjunto alienado do Convento de S. Dinis perto de 1862, quando foi decretada a extinção das ordens

¹¹²⁴ ANBA – 2-A-SEC.085. Exposição de Arte Ornamental de Lisboa: “**Nota dos trabalhos executados pelo formador / Guido Baptista Lipi, depois do encerramento / da exposição d’arte ornamental**”. [c. 1882].

¹¹²⁵ **Catalogo illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola Celebrada em Lisboa em 1882 sob a Protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I e a Presidência de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando II**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882, p. 30.

¹¹²⁶ Ibidem, p. 166.

¹¹²⁷ AHFBAUL – Caixa 20: **Resposta do Duque de Loulé autorizando somente a reprodução fotográfica dos dois relevos expostos na exposição de arte ornamental**. Datada de 16 de Maio de 1882; RELVAS, Carlos; SIMÕES, Augusto Filipe; RELVAS, José – **Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa, 1882**. Lisboa: Officina de J. Leipold, 1883, p. de estampa 1; FBAUL, Esc. 805, 822.

¹¹²⁸ ENLART, Camille; ROUSSEL, Jules Adolphe Napoléon – **Catalogue général du Musée de sculpture comparée au palais du Trocadéro (moulages)**. Paris: A. Picard et fils, 1910, p. 242

¹¹²⁹ O catálogo ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola refere que as obras originais eram nesse momento propriedade de Casimiro Cândido da Cunha. (**Catalogo illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental...**, p. 333). No acervo da Faculdade de Belas-Artes existem os seguintes múltiplos: *Anunciação* (FBAUL, Esc. 810), *Visitação* (FBAUL, Esc. 156), *A Adoração dos Reis* (FBAUL, Esc. 194), *A Adoração dos Pastores* (FBAUL, Esc. 809), *Apresentação de Jesus no Templo* (FBAUL, Esc. 811) e *A Fuga para o Egipto* (FBAUL, Esc. 815).

¹¹³⁰ Este negociante tinha actividade aberta num armazém da calçada do Marquês de Abrantes. (AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: “**Officio communicando ao Vice Inspector o ad-/diantamento da compra do quadro e collecção de / 6 baixos relevos...**” Datado de 20 de Dezembro de 1864.

religiosas femininas. Este caso testemunha bem a triste dispersão do património nacional pelas mãos de coleccionadores particulares no século XIX. Em 1887, Borges de Figueiredo ainda observou a distinta Capela de São João Evangelista, salientando nela “a profusão de mármore que, assim no exterior como no interior aqui se encontram. O terramoto (...) que arruinou a antiga igreja, poupou esta formosíssima capella (...) quando intacta devia ser uma jóia preciosa.”¹¹³¹ Nela ainda se reconheciam oito medalhões no tecto abobadado, as imagens que ocupavam cada um dos quatro nichos e um conjunto de seis relevos que narram cenas da vida de Jesus, que aqui identificamos e que se achavam dispostos 3 a 3, em cada lado.

Por razões ainda não esclarecidas, este conjunto surge na Exposição de Arte Ornamental pelas mãos de Casimiro Cândido da Cunha; porém, Borges de Figueiredo refere que estas obras, originariamente vendidas a José Maria da Silva, teriam passado à posse da sua filha, D. Maria da Conceição de Gusmão Serra e Silva. Foi esta que, por sua vez, veio, em 1888, apresentar uma queixa junto da polícia pelas moldagens de gesso feitas sem o seu consentimento. Apesar de desde o início se suspeitar que estas obras procediam de um convento nas imediações de Lisboa,¹¹³² só nesta ocasião o arquitecto Tomás da Fonseca e um comissário da polícia se deslocaram ao Convento de S. Dinis, onde ainda terão encontrado os apainelados que outrora recebiam os referidos relevos.¹¹³³

A avaliação feita em 1882, por ocasião da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, avança como datação mais provável dos painéis era finais do XV, hipótese particularmente válida se considerarmos o tratamento das figuras, a concepção do espaço arquitectónico e o formato intimista. O estilo marcadamente florentino poderia fazer com que facilmente se confundissem com os modelos remetidos de Itália por Alfredo de Andrade e que surgem em fotografias tomadas em 1900.¹¹³⁴

¹¹³¹ FIGUEIREDO, Borges de – **O Mosteiro de Odivelas: Casos de Reis e Memórias de Freiras**. Lisboa: Livraria Ferreira, 1889, p. 162-164.

¹¹³² SIMÕES, Augusto Filipe – **A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e hespanhola em Lisboa**. Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1882, p. 198.

¹¹³³ AHFBAUL – Livro de Correspondência com Diversos. 1889-1909: **Comissário da Polícia inquirir a Academia sobre a possibilidade de 6 relevos procederem do Mosteiro de S. Dinis**. Datado de Novembro de 1892.

¹¹³⁴ No catálogo da Exposição Universal de Paris de 1900, surge uma fotografia desta sala na qual se reconhecem estes dois bustos parcialmente encobertos por vitrinas. Julgamos que estas obras sejam *uma jovem* de Desiderio da Settignano (FBAUL, Esc. 530) e *Matteo Palmieri* de Antonio Rossellino. Adicionalmente, surge ainda pendurado na parede um baixo-relevo representando a *Virgem com o menino* sobre o joelho, do *monumento de Francesco Nori*. (VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts**

Estas características relembram-nos a fugaz passagem do escultor Andrea Sansovino por Portugal, entre 1495-1511, sendo, por isso mesmo, digno de salientar que, até ao momento, poucas obras se lhe podem atribuir.¹¹³⁵ Note-se, no entanto, que a inscrição feita no entablamento da frontaria da Capela de São João Evangelista, de onde procedem os referidos relevos, dá conta de esta se ter construído por mecenato de D. Luísa de Alcáçova em 1600, o que à partida parece invalidar uma atribuição ao escultor florentino.¹¹³⁶

Depois de concluídos estes trabalhos em 1883, Guido Battista Lippi ainda retornou a Coimbra, reproduzindo o Púlpito da Igreja de Santa Cruz e dois medalhões do túmulo de D. Afonso Henriques, existente no mesmo templo. Esta empreitada seria concluída com a reprodução do tímpano da porta lateral da Sé Velha de Coimbra.¹¹³⁷

De todos os núcleos de reproduções existentes no Museu de Belas-Artes e Arqueologia, este terá sido o único a conhecer uma contínua expansão até ao final do século. Logo em 1884, seria oferecido o túmulo dos filhos de Carlos VIII; múltiplo de um original, existente na Catedral de Tours.¹¹³⁸ Também com o intuito de ampliar esta

em Portugal: instruction publique en Portugal. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VII-L, VII-O; ANBA – 3-D-SEC.232. Inventário de aquisições A.R.B.A.L: **Lista de modelos comprados por Alfredo de Andrade por ordem da Academia.** Datada de 20 de Novembro de 1878.)

¹¹³⁵ Sobre a polémica em torno da passagem de Andrea Sansovino, vd. GRILO, Fernando Jorge Artur – **Andrea Sansovino em Portugal no tempo de D. Manuel I.** Lisboa: [s.n.], 1990. Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; MOREIRA, Rafael – **A arquitectura do renascimento no sul de Portugal. A encomenda Régia entre o moderno e o romano.** Lisboa: [s.n.], 1991. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol. I, 65-125; DUARTE, Eduardo – **Andrea Contucci Sansovino.** In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 544-546.

¹¹³⁶ Este entablamento existe hoje no Museu do Arqueológico do Carmo. (vd. GUERRA, Amílcar – **Epigrafia Moderna: Inscrições Portuguesas em Língua Moderna.** In: ARNAUD, J. Morais [et al.]. Construindo a Memória: As colecções do Museu Arqueológico do Carmo. Lisboa: Associação de Arqueólogos Portugueses, 2005, p. 428.)

¹¹³⁷ EXPOSIÇÃO DISTRITAL DE COIMBRA DE 1884 – **Revista, conferências, prémios.** Coimbra: Antonio Joaquim Pinto Madeira, 1884, p. 20.

¹¹³⁸ Esta obra poderá ser sido permutada por diversos modelos portugueses que perto desta altura se incorporaram no Musée de Sculpture Comparée do Trocadero, designadamente os modelos de ornatos procedentes dos Mosteiros de Belém, executados em 1863 e da Batalha, executados 1866. Além destes adquiriram-se ainda dois múltiplos de dois relevos, que eram propriedade do Duque de Loulé, e que foram reproduzidos em 1882, depois de encerrada a Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola bem como uma moldagem do Púlpito da Igreja de Santa Cruz de Coimbra que terá sido executada em 1884. (MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS. Commission des Monuments historiques. – **Musée de sculpture comparée (Moulages). Catalogue des Sculptures appartenant aux divers centres d'art et aux diverses époques, exposées dans les galeries du Trocadéro.** Paris: Palais du Trocadero, 1883; MNAA – SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 17, Extracto 1: **Registo das ofertas, legados, depósitos e incorporações, de objectos de arte.** Rubrica datada de 4 Abril de 1884; EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE PARIS 1889 – **Catalogue officiel des**

colecção, em Maio de 1893, o conde Almedina apelou à Casa Pia para prestar “um valioso serviço ao estudo das bel-/las artes e das escolas industriaes”, autorizando o formador da Academia a extrair os moldes da “collecção de frisos e tabellas dos griphos existentes no côro da Igreja de S.ta Maria de Belem.”¹¹³⁹ Na resposta, o provedor da instituição autoriza este pedido, solicitando tão-somente que em retribuição se cedesse um conjunto de múltiplos das obras que se iam reproduzir. Na recusa deste quesito, evocou-se a falta de recursos do erário académico, referindo-se que, em todo o caso, este encargo estava a ser suportado financeiramente pelas Escolas Industriais e Desenho Industrial da Circunscrição do Sul.¹¹⁴⁰ A ideia de que a sinergia não se limitou a este grupo particular de obras verifica-se pela existência, neste mesmo museu, de moldagens das sepulturas em bronze da igreja dos Lóios em Évora,¹¹⁴¹ que Lippi executara em 1888 para as referidas escolas industriais.¹¹⁴²

A importância alcançada pela secção de reproduções de escultura medieval e renascentista e de decorações arquitectónicas não ofusca o papel que os modelos de escultura clássica vieram a desempenhar. As obras que aqui foram colocadas procediam das colecções da Academia, à excepção de uma *Atena* e de dois vasos, adquiridos em 1881 na oficina de moldagens do Museu do Louvre, para servirem como aparato decorativo por ocasião da exposição de Arte Ornamental.¹¹⁴³ No vestíbulo (sala “P”), poderiam então ser apreciados os “maiores primores da grande arte clássica”¹¹⁴⁴ como o

Sections Portugaises. Paris: Imp. de la Société Anonyme de Publications Périodiques, 1889, p. 16; **MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE – Catalogue des moulages de sculptures appartenant aux divers centres et aux diverses époques d'art, exposés dans les galeries du Trocadéro.** Paris: Impr. Nationale, 1890, p. 802-83, 109; ENLART, Camille; ROUSSEL, Jules Adolphe Napoléon – **Catalogue général du Musée de sculpture comparée au palais du Trocadéro (moulages).** Paris: A. Picard et fils, 1910, p. 242; ENLART, Camille – **Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadero.** Paris: Librairie Renouard, 1911, p. 148.)

¹¹³⁹ AHFBAUL – Livro de Correspondencia com Diversos. 1889-1909: **Pedido de autorização para que o formador moldasse frisos e tabelas do Côro da Igreja de Santa Maria de Belém.** Datado de 13 de Maio de 1893.

¹¹⁴⁰ AHFBAUL – Livro de Correspondencia com Diversos. 1889-1909: **Resposta a Provedor da Casa Pia, alegando-se falta de verba para a cedência de moldagens.** Datada de 23 de Agosto de 1893.

¹¹⁴¹ PEREIRA, Gabriel – **Museu Nacional de Bellas-Artes: aspecto geral.** 2.^a ed. Lisboa: Officina Typographica, 1904, p. 7.

¹¹⁴² BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e de desenho industrial da circumscrição do Sul: annos lectivos 1888-1889.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1889, p. 25-26.

¹¹⁴³ Como se viu, inicialmente tentou-se adquirir uma *Palas Velettri*, mas o modelo não estava, nesse momento, disponível. Julgamos que os dois vasos adquiridos estejam hoje no Museu do Chiado (MC-MNAC, Esc. 3225 e 3339) (**Fig. 27**) (ANBA – 2-A-SEC.085: **Resposta de José Maria Moreira Rato a pedido de aquisição de modelos de gesso.** Datada de 17 de Novembro de 1881.)

¹¹⁴⁴ [MACEDO, Manuel] – **O Muzeu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892, p. 8.

Apolo do Belvedere, o *Torso de Belvedere*, a *Vénus*,¹¹⁴⁵ a *Diana Caçadora* e ainda o grupo do *Laocoonte e seus filhos*.¹¹⁴⁶ (**Fig. 72**) Algumas fotografias coevas demonstram que outras obras, que não chegaram a figurar em qualquer lista ou catálogo conhecido, foram igualmente transferidas para este estabelecimento, salientando-se entre estas os bustos da *Atena Giustiniani* e de *Dionísio*, alguns relevos do *Friso do Pártenon*, chegando a existir na sala “Q” a cabeça do cavalo da *Estátua Equestre de Marco Aurélio*.¹¹⁴⁷ Também uma listagem de 1912 sugere que se tenham ali exibido um *Cupido* de Miguel Ângelo e as 33 placas de gesso oferecidas pelo South Kensington Museum em 1866.¹¹⁴⁸

Outras reproduções de esculturas coevas terão sido exibidas na sala “Q”, juntamente com obras escultura contemporânea em formatos mais reduzidos.¹¹⁴⁹ Aqui encontraríamos a moldagem de um relevo executado por Antonio Canova para o Jazigo Palmela, o leão dormindo que o mesmo autor executou para o túmulo de Clemente XIII, e um *Mercúrio* da autoria do dinamarquês Thorvaldsen, a partir de um original existente no Museu do Prado.¹¹⁵⁰ (**Fig. 73**) Também nesta sala vieram a colocar-se algumas esculturas de mármore, como a *Santa Maria Madalena*, procedente do espólio da rainha Carlota Joaquina, e o *Cúpid* da autoria Lorenzo Bartolini (1777-1850), provavelmente adquirido pelo duque de Palmela, existindo a possibilidade de este último ter ingressado na colecção do museu por intermédio de seu filho, o marquês de Sousa Holstein.¹¹⁵¹

¹¹⁴⁵ Ainda que Gabriel Pereira refira a existência de uma *Vénus* procedente do museu do Louvre, que poderia remeter para um múltiplo da *Vénus de Milo*, existe a possibilidade de a obra em questão ser na verdade uma *Vénus Calipígia*, da qual não existe informação sobre quando terá sido adquirida.

¹¹⁴⁶ Estas obras existem hoje na Faculdade de Belas-Artes com os seguintes números de inventário: *Apolo de Belvedere* (FBAUL, Esc. 729), *Diana de Versalhes* (FBAUL, Esc. 728) *Laocoonte e seus filhos* (não inventariado: **Fig. 28**). (PEREIRA, Gabriel – **Museu Nacional de Bellas-Artes: aspecto geral**. 5.ª ed, Lisboa: Officina Typographica, 1908, p. 5.)

¹¹⁴⁷ VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VII-J,VII-K; *Atena Giustiniani* (FBAUL, Esc. 532); *Dionísio* (FBAUL, Esc. 755).

¹¹⁴⁸ MNAA – SD (ABAL) 7 / 3 / doc. 4: “**Apontamentos colligidos por Viegas sobre obras de esculptura, que, talvez existam no museu, e que me foram por elle entregues em Jan. de 1912**”. Datado de Janeiro de 1912; MNAA – SD (ABAL) 1 / 2 / doc. 5, Extracto 1: “**Relação dos Objectos recebidos do Museu de South Kensin-gton**”. Datado de 12 de Junho de 1866; *Cupido* (FBAUL, Esc. 677).

¹¹⁴⁹ PEREIRA, Gabriel – **Museu Nacional de Bellas-Artes: aspecto geral**. 2.ª ed. Lisboa: Officina Typographica, 1904, p. 4.

¹¹⁵⁰ *Estela funerária de D. Alexandre de Sousa Holstein* (FBAUL, Esc. 827) Leão para o *Monumento funerário de Clemente XIII* (FBAUL, Esc. 373); *Mercúrio* (FBAUL, Esc. 726).

¹¹⁵¹ Esta hipótese foi avançada por Leticia Azcue Brea. (AZCUE BREA, Leticia – **Cupid**. In: GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI FIRENZE. Lorenzo Bartolini: Beauty and Truth in Marble. Florença: Giunti, 2011, p. 334.)

A sala “Q” serviu igualmente para exhibir diversas maquetas de monumentos públicos, que até então se haviam armazenado, sem destino específico, na Academia de Belas-Artes. Entre estas, ressalte-se o modelo de gesso e uma maqueta de madeira da estátua equestre D. José, bem como o modelo de mármore e bronze do *Monumento à Rainha de D. Maria I.*¹¹⁵² Aqui poderiam também ser apreciados dois projectos concorrentes ao *monumento a D. Pedro IV*, um do escultor russo Michail O. Mikieschin¹¹⁵³ e o outro a obra conjunta do escultor Élias Robert e do arquitecto Gabriel Davioud que acabou por vencer o concurso.¹¹⁵⁴

Dentro desta tipologia, Gabriel Pereira relata ainda a existência de um outro projecto de um *Monumento à memória dos navegantes portugueses* que Vítor Bastos executara cerca de 1871.¹¹⁵⁵ Outras obras que também encontraram lugar nesta exposição, e cujo registo de passagem é comprovado por fotografias, são um modelo que Anatole Calmels executou de uma estátua equestre de D. Pedro IV para o Rossio, que hoje existe no Museu Soares dos Reis,¹¹⁵⁶ e também uma maqueta do teatro Municipal de Vaudeville, doado por Auguste Magne à Academia em 1869.¹¹⁵⁷

Os pensionatos de escultura no estrangeiro iniciados em 1867 também se revelariam decisivos para a ampliação da colecção nacional de escultura contemporânea. Da estância romana de Simões de Almeida (tio) ficou-nos *O Órfão*,¹¹⁵⁸ (1871) e um *Jovem desfolhando um malmequer* (1872), e de Alberto Nunes, a *Eucaristia* (1872) e *Poesia Lírica* (1877). Tomás Costa, por sua vez, remeteu de Paris A

¹¹⁵² PEREIRA, Gabriel – *O Museu Archeologico do Carmo*. Lisboa: Typografia Lalléman, 1900, p. 21.

¹¹⁵³ Esta obra existente hoje na FBAUL, surge numa fotografia do Museu de Belas-Artes e Arqueologia tomada por ocasião da Exposição Universal de Paris em 1900. (ANBA – Cota 16. **Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868**. Sessão de 30 de Agosto de 1865; VITERBO, Sousa – *L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal*. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VII-K; FBAUL, Esc. 656.)

¹¹⁵⁴ FBAUL, Esc. 622, 624, 626, 628.

¹¹⁵⁵ A obra em questão é provavelmente o modelo que existe depositado no acervo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. (PEREIRA, Gabriel – *Museu Nacional de Bellas-Artes: aspecto geral*. 2.ª ed. Lisboa: Officina Typographica, 1904, p. 6; *Diário de Noticias*. N.º 2:214, 8.º ano (12 de Março de 1872); FBAUL, Esc. 365.

¹¹⁵⁶ MNAA – SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 17, Extracto 1: **Registo das ofertas, legados, depositos e incorporações, de objectos de arte**. Rubrica de 30 de Abril de 1843; SANTOS, Paula Mesquita – **Modelo de estátua equestre de D. Pedro IV para o Rossio**. In: *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Lisboa: IPM, 2000. [Catálogo da exposição patente no Museu Soares dos Reis], p. 140-141.

¹¹⁵⁷ Sobre o balcão do teatro Municipal de Vaudeville, vd. DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português...**, vol. II, p. 411; AHFBAUL – Caixa 9, maço 2: “**Relation des objects offerts par l’-/Architecte Magne à l’Academie des / Beaux-Arts de Lisbonne e par M.r Bloche esculpteur**”. Datada de 14 de Novembro de 1868; FBAUL, Esc. 368.

¹¹⁵⁸ FBAUL, Esc. 683.

dança (1888) e uma *Eva* (1891),¹¹⁵⁹ ao passo que Moreira Rato nos deixou um *Caim* (1890). Existe ainda registo de compra de um gesso intitulado *Saudade*, adquirido em 1891, e que possivelmente será uma obra exposta por Simões de Almeida (tio) na Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1879.¹¹⁶⁰

Os medalhões que vieram a ingressar no museu surgiram como formas de homenagem a artistas e personalidades associadas à Academia de Belas-Artes de Lisboa que haviam alcançado notoriedade. Assim, a Simões de Almeida (tio) coube a tarefa de executar em relevo os bustos de *Tomás da Anunciação* de (1883) e *Miguel Ângelo Lupi* (1884), e, mais tarde, em 1905, do conde de Almedina.¹¹⁶¹ A secção de retratos conheceu também importantes acrescentos com a chegada das efígies de *Emília Pinto Leite* (1877), *Mistress Elisa Leech* (1887), *Viscondessa Moser* (1883) — obras do insigne estatuariário Soares dos Reis.¹¹⁶²

Por tudo isto, o crescimento desta secção era particularmente notado em 1892: “A secção de escultura tem-se desenvolvido ultimamente pela aquisição de algumas estatuas e bustos, trabalhos de esculptores nacionaes.”¹¹⁶³ As doações continuaram a desempenhar um papel central na política de aquisições do museu. Em 1895, D. Virgínia Genovesa viria a depositar o busto do gravador *Auguste Comte* executado em mármore por Assis Rodrigues. Quase em simultâneo, também o conde de Caralhido brindaria a instituição com um busto da sua própria efígie e duas estatuetas de *Vénus* em bronze. Em Junho de 1900, António Alberto Nunes entregava a *Primavera* (1898) e o *Filho Pródigo* (1873): “duas das suas mais valiosas produções esculpturaes, e que marcam duas epochas distinctas na sua consagrada carreira de artista.”¹¹⁶⁴ De Roma, conseguiu-se, em 1903, que o Instituto Português de Santo António cedesse o gesso de

¹¹⁵⁹ Esta obra, referida como “Vénus”, terá sido incorporada no dia 28 de Agosto de 1891. (MNAA – SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 16: “**Entradas**”: **Registo de incorporações feitas entre 1882 e 1894**. c. 1912(?).)

¹¹⁶⁰ MNAA – SD (ABAL) 7 / 3 / doc. 4: “**Apontamentos colligidos por Viegas sobre obras de escultura, que, talvez existam no museu, e que me foram por elle entregues em Jan. de 1912**”. Datado de Janeiro de 1912.

¹¹⁶¹ AHFBAUL – Livro de Correspondencia com Diversos. 1889-1909: **Participação à viúva do conde de Almedina, que acaba de ser colocado um medalhão do defunto vice-inspector no Museu de Belas-Artes e Arqueologia**. Datado de 21 de Janeiro de 1905.

¹¹⁶² AMNAC – **Inventário do Museu de Arte Contemporânea**. N.º 185, 186,

¹¹⁶³ [MACEDO, Manuel] – **O Muzeu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892, p. 8.

¹¹⁶⁴ A oferta de duas obras, representando *A Primavera* e o *Filho pródigo*, foram comunicadas pela primeira vez na sessão da Academia, tendo a nota de agradecimento sido enviada quatro dias depois. (ANBA – Cota 18. **Livro de Actas da Academia Real de Belas Artes de Lisboa: 1883-1910**. Sessão de 18 de Junho de 1900; AHFBAUL – Livro de Correspondencia com Diversos. 1889-1909: **Carta de agradecimento a Alberto Nunes pela oferta de duas esculturas**. Datada de 22 de Junho de 1900.)

O Desterrado de Soares dos Reis; nesse mesmo ano, a duquesa de Palmela faria prova de mérito académico entregando em depósito o mármore *Fiat Lux*.¹¹⁶⁵

Numa fase final da sua vida, o estatuário francês Anatole Calmels acabaria por legar a esta instituição a maioria dos modelos de gesso das suas mais afamadas criações. Em Julho de 1903, chegou o modelo do frontão dos Paços do Concelho e o busto de Passos Manuel.¹¹⁶⁶ No ano seguinte seriam oferecidos os bustos de *D. Pedro IV*, *D. Pedro V*, *D. Luiz I*, *Mouzinho da Silveira* e o modelo das cariátides que ornaram o Pórtico do Palácio dos Duques de Palmela.¹¹⁶⁷ Já depois de falecido o escultor, em 1906, a viúva Warthmau Calmels faria ainda uma última oferta: o busto em gesso do *Marquês de Sá da Bandeira*.¹¹⁶⁸ Neste ano, ainda se adquiriu por compra o relevo *Colera Morbus* tendo este motivado a doação de um herma de gesso do actor *João Anastácio Rosa*.¹¹⁶⁹

O legado Valmor permitiu estabelecer uma política de aquisição de obras de escultura que se consubstanciaria, sobretudo, no custeamento da fundição em bronze de modelos que, de outra maneira, teriam o gesso como matéria definitiva. Este expediente iniciou-se em 1905 com obras doadas, designadamente o *Filho Pródigo*, da autoria de Alberto Nunes, e a *Puberdade*, de Simões de Almeida,¹¹⁷⁰ aos quais se acresceria a *Cabeça de Preto* de António Soares dos Reis.

As únicas compras de esculturas no mercado de arte são relativas à estátua de mármore *A Viúva*, executada por António Teixeira Lopes em Paris no ano 1893, e *Colera Morbus*, adquirida em 1906 porque, como se viu, Vítor Bastos não estava ainda

¹¹⁶⁵ PEREIRA, Gabriel – **Museu Nacional de Bellas-Artes: aspecto geral**. 2.^a ed. Lisboa: Officina Typographica, 1904, p. 4.

¹¹⁶⁶ AHFBAUL – Livro de Correspondência com Diversos. 1889-1909: **Carta de agradecimento a Anatole Calmels pela oferta dos modelos do busto de Paços Manuel e dos Paços do Concelho de Lisboa**. Datada de 16 de Julho de 1903.

¹¹⁶⁷ Esta doação terá sido feita no dia 7 de Agosto de 1904. (AHFBAUL – Livro de Correspondência com Diversos. 1889-1909: **Carta de agradecimento a Anatole Calmels pela oferta dos modelos de três bustos representando os reis D. Pedro IV, D. Pedro V e D. Luís I**. Datada de 9 de Agosto de 1904; *D. Pedro V* (FBAUL Esc. 538); AHFBAUL – Livro de Correspondência com Diversos. 1889-1909: **Nota informando o cônsul de França que as obras do escultor Anatole Calmels que haviam sido doadas já se achavam expostas no museu**. Datado de 27 de Abril de 1906.

¹¹⁶⁸ AHFBAUL – Livro de Correspondência com Diversos. 1889-1909: **Aceitação de um busto de marquês de Sá da Bandeira da autoria do escultor Anatole Calmels**. Datada de 3 de Agosto de 1906.

¹¹⁶⁹ AHFBAUL – Livro de Correspondência com Diversos. 1889-1909: **Nota que acompanha os dois bustos de D. João V e do actor Anastácio Rosa, enviados para o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia**. Datada de 22 de Março de 1906; AMNAC – **Inventário do Museu de Arte Contemporânea**, n.º 198.

¹¹⁷⁰ Neste caso em particular, o gesso da obra *A Puberdade* terá sido emprestado pelo escultor para se executar a fundição. (AHFBAUL – Livro de Correspondência com Diversos. 1889-1909: **Lista de obras remetidas para o Museu de Belas-Artes e Arqueologia**. Datado de 21 de Agosto de 1906.)

representado no museu.¹¹⁷¹ Esta aparente abundância terá levado Tomás Costa a tentar vender a escultura *Hebe* em Julho de 1906, tendo o pedido sido rejeitado, alegando-se que, ao contrário de outros escultores, este artista já estava representado com duas obras.¹¹⁷² Esta regra terá prevalecido, e apenas em situações extraordinárias se abriu uma excepção, como no caso da obra *Filha da Condessa de Vinhó e Almedina*, da autoria de Soares dos Reis, que se veio a adquirir em 1909, em simultâneo com o bronze *Bernardim Ribeiro*, de Costa Mota (tio).¹¹⁷³

Entretanto, outras obras de pensionistas do estado continuaram a afluir a esta colecção, salientando-se o *Crepúsculo* (1907), de Francisco dos Santos, *Ninfas do Mondego* (1905), de Simões de Almeida (sobrinho), *Preparando-se para a luta* (1905), de Costa Mota (sobrinho), e *Imprecação* (1909), de Artur Gaspar Anjos Teixeira. A rematar este ciclo, o sentido de oportunidade dos dirigentes da instituição, ficaria patente com a aquisição do busto da *República*, de Simões de Almeida (sobrinho), em 1911, no preciso momento em que o regime monárquico fora deposto.

Conquanto a análise aqui conduzida não seja minuciosa, os exemplos convocados demonstram claramente que a colecção de pintura teve sempre um tratamento preferencial e que a colecção de escultura contemporânea se constitui graças à boa vontade dos artistas e seus herdeiros, cujas doações conscienciosas alimentaram um desígnio nacional que nunca seria verdadeiramente cumprido, porquanto a maioria das obras enunciadas ao longo deste estudo acabou empilhada e mal atesourada nas arrecadações da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa e do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.¹¹⁷⁴

¹¹⁷¹ AHFBAUL – Livro de Correspondência com Diversos. 1889-1909: **Lista de obras remetidas para o Museu de Belas-Artes e Arqueologia**. Datado de 21 de Agosto de 1906.

¹¹⁷² AHFBAUL – Livro de Correspondência com Diversos. 1889-1909: **Justificação para não se ter adquirido a escultura intitulada *Hebe*, de Tomás Costa**. Datada de 20 de Julho de 1906.

¹¹⁷³ ANBA – Cota 18. **Livro de Actas da Academia Real de Belas Artes de Lisboa: 1883-1910**. Sessão de 26 de Março de 1909.

¹¹⁷⁴ ANBA – Cota 19. **Livro de Actas da Comissão Executiva: 1902-1911**. Sessão de 24 de Abril de 1911.

9. Da secção de reproduções artísticas ao Museu de Escultura Comparada

A constituição de uma colecção de reproduções artísticas terá sido uma das primeiras propostas endereçadas à tutela em 1862 quando o marquês de Sousa Holstein assumiu a direcção da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Apesar de ter sido aprovada e de a colecção de moldagens ter, a partir de então, sido sistematicamente ampliada,¹¹⁷⁵ não parece que esta iniciativa fosse além do “Museu de gessos” que informalmente veio a abrir na década de 70, aproveitando a inactividade aos domingos das salas onde este objectos se achavam depositados.¹¹⁷⁶ Pelo que nos foi dado a perceber, os objectivos desta medida não seriam distintos daqueles que levaram à abertura do Museu de Arte Clássica anexo à École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, todavia as diferenças acabaram por impor; em virtude da limitação de recursos da academia lisboeta, de um horário de funcionamento excessivamente curto e até da excessiva abrangência temática desta espécie de exposição.

Assim, o escasso investimento feito na colecção de escultura da Academia de Belas-Artes de Lisboa abriu espaço de afirmação ao vizinho Museu da Associação de Arqueólogos e Architectos Civis, onde, a partir de 1864, se veio a instalar a primeira secção de escultura comparada em gesso. Os escassos exemplares ali reunidos oferecem um interessante complemento a outras obras originais que para ali foram transferidas. Não deixa de ser representativo que o Pulpito da Igreja de Santa Cruz de Coimbra, a escultura mais emblemática das campanhas de moldagens de monumentos nacionais, fosse pela primeira vez reproduzida a mando desta associação para a Exposição Universal de Paris de 1867.¹¹⁷⁷ (Fig. 29) Como se viu, no ano seguinte, o vice-inspector Sousa Holstein veio oferecer ao Museu do Carmo uma reprodução de uma campa flamenga de um original de bronze existente na Igreja de Lóios. A evidência de que este segmento coleccionístico não foi inteiramente esquecido vem-nos da ideia de fazer se reproduzir o *Túmulo de D. Inês de Castro* para a Exposição Universal de Paris de

¹¹⁷⁵ AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869: **Pedido de esclarecimentos sobre a colecção de reproduções de gesso que se procura executar**. Datado de 13 de Novembro de 1862; MNAA – SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, Extracto 3: “**Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes**”. Datado de 26 de Fevereiro de 1864, fl. 5 (e).

¹¹⁷⁶ VASCONCELOS, Joaquim de – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa VI: A oficina de reprodução**. *Actualidade*. N.º 9 (13 de Jan. de 1880).

¹¹⁷⁷ ASSOCIAÇÃO DOS ARCHITECTOS PORTUGUEZES – **Relatorio dos trabalhos effectuados pela Associação dos Architectos Portuguezes desde Julho de 1866 até Janeiro de 1867**. Lisboa: Typographia Franco-Portugueza, 1867, p. 11-12.

1878.¹¹⁷⁸ Outras ofertas asseguraram uma contínua expansão deste núcleo, como por exemplo a colecção de 66 baixos-relevos egípcios chegada em 1878 e que, mais uma vez, vem comprovar a proficiência das relações luso espanholas após o pacto de partilha de publicações literárias científicas de 1870.¹¹⁷⁹

Um contraponto às colecções de base arqueológica e histórica que ali se recolheram foi igualmente proporcionado pela doação de diversos modelos de escultura contemporânea. Também aqui os associados da Academia Belas-Artes de Lisboa se revelariam determinantes para a afirmação deste segmento, porque mesmo a reprodução do *Busto do rei Fernando II*¹¹⁸⁰ foi executada pelo formador Ponciano Pieri, quando em 1868 recebeu o encargo de realizar diversas reproduções da obra de Auguste Arnauld, para que estas fossem distribuídas por diversas residências reais.¹¹⁸¹ A este somar-se-iam os modelos das sobreportas da sala da Câmara dos Pares e do Arco da Rua Augusta,¹¹⁸² ambos da autoria de Calmels, um projecto para o *Monumento a D. Pedro IV*,¹¹⁸³ a maqueta da estátua evocativa ao *Duque de Terceira*, por Simões de Almeida

¹¹⁷⁸ DIAS, Eduardo A. da Rocha – **A Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes desde a sua fundação até 11 de Novembro de 1889**. Lisboa: Typographia da Casa da Moeda e Papel Sellado, 1907, p. 19.

¹¹⁷⁹ Esta colecção foi constituída e oferecida pelo arqueólogo A. de Soster em 1879, existindo uma colecção idêntica em Madrid. (REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – **Catalogo do Museu da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes**. Lisboa: Typographia Universal, 1891, p. 86.)

¹¹⁸⁰ DIAS, Eduardo A. da Rocha – **A Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes desde a sua fundação até 11 de Novembro de 1889**. Lisboa: Typographia da Casa da Moeda e Papel Sellado, 1907, p. 19.

¹¹⁸¹ Sobre o original, da autoria de August Arnauld, sabe-se que foi executado em 1866 e que existem diversas cópias em gesso deste modelo no Palácio da Pena, em Sintra, Paço Ducal de Vila Viçosa e Associação dos Arqueólogos Portugueses, tendo em tempos existido um exemplar na Academia de Belas-Artes de Lisboa, depositado por Ponciano Pieri em 1868. Supomos por isso que o formador tenha aproveitado este encargo para fazer uma oferta à instituição onde trabalhava. (SANTOS, Paula Mesquita dos – **Busto de D. Fernando II**. In: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS; SOARES, Elisa [et al.] *As Belas-Artes do Romantismo em Portugal*. Lisboa/Porto: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional Soares dos Reis, 1999, p. 280; AHFBAUL – Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870: **Agradecimento ao formador Ponciano Pieri pela oferta de um busto em gesso do rei D. Fernando II**. Datado de 13 de Agosto de 1868.)

¹¹⁸² REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – **Museu da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes no Largo do Carmo**. Lisboa: Typographia Universal, 1876, p. 32.

¹¹⁸³ É possível que esta maqueta seja uma obra que existe na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL, Esc. 366.), o que, a confirmar-se, corrobora a tese de uma parte significativa das obras outrora existentes neste museu terem sido incorporadas no século XX. No mesmo sentido, é possível que a reprodução do Púlpito da Igreja de Santa Cruz em Coimbra, que existe actualmente em depósito na FBAUL, tenha esta procedência. (FBAUL, Esc. 372, 344).

(tio), e o gesso de uma estátua de *Nuno Álvares Pereira*, executada por Vítor Bastos para o Arco do Triunfo na rua Augusta.¹¹⁸⁴

Se no Museu do Carmo a valência icónica da escultura se sobrepunha ao seu valor decorativo, na colecção de moldagens de monumentos nacionais, reunida na Academia de Belas-Artes de Lisboa, ocorria exactamente o oposto. A diferença é visível sobretudo no que respeita ao formato dos modelos, na medida em que os trechos adquiridos para estudo dos alunos teriam necessariamente de ser mais ornamentados para poderem inspirar novas criações.

No seu cerne, todas as colecções de modelos de gesso procuram lidar com a impossibilidade de se possuírem as obras originais. Também Luciano Cordeiro vira a lembrar esta questão, em 1875, quando a propósito da Gliptoteca de Munique, refere: “Estes museus de gessos ou reproduções são muito usados na Allemanha, na Inglaterra, nos Estados Unidos, e em toda a parte onde se estuda e se presa seriamente a Arte. Quando não se possam ter os originaes que se tenham, ao menos as copias.”¹¹⁸⁵ Esta consideração não seria esquecida pela comissão reunida em 1875 para reformar as instituições artísticas; ao conceber um Museu Nacional de Arte e Industria, não deixa de lembrar a importância que nele se atribuía às modernas técnicas de reprodução mecânica:

Não será um notabilissimo museu o nosso, que a necessidade da mais estricta economia nos andava ceifando as aspirações mais altas, mas será ao menos uma escola, onde alem de originaes que possuímos, e dos que facilmente poderemos adquirir, se irá mostrando por exemplares e cópias, das que habilissimamente se fazem hoje, as paginas mais distinctas e caracteristicas da historia do trabalho humano, da história dos estylos historicos, dos progressos industriaes e dos thesouros artisticos. Assim se faz em muitas partes, pois que os grandes primores da arte e os originaes mais curiosos sob o ponto de vista historico, nem todos os podem possuir.¹¹⁸⁶

¹¹⁸⁴ DIAS, Eduardo A. da Rocha – *A Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes desde a sua fundação até 11 de Novembro de 1889*. Lisboa: Typographia da Casa da Moeda e Papel Sellado, 1907, p. 19.

¹¹⁸⁵ CORDEIRO, Luciano – *Thesouros D’Arte: Relannces d’um viajante*. Lisboa: [s.n.] 1875, p. 58-59.

¹¹⁸⁶ [CORDEIRO, Luciano] – *Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretario d’estado dos negócios do reino, pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875, para propor a reforma do ensino artístico, e a organização do serviço dos museus, monumentos históricos e arqueológicos: 1.ª parte (relatório e projectos)*. Lisboa Imprensa Nacional 1876, p. XXXVI.

Uma das personalidades que se mostraram particularmente sensíveis a esta matéria foi o artista Alfredo de Andrade, tendo sido incumbido, por ocasião da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de Londres de 1881, de seleccionar um conjunto de galvanoplastias que o South Kensington Museum pretendia oferecer.¹¹⁸⁷ Também aqui o critério de selecção não poderia ser arbitrário, uma vez que: “entendemos que na collecção que a Academia tem a haver / do referido museu podem entrar objectos de outros paizes / que tenham relação directa peninsular, quer por a / [fl. V.º] / a terem inspirado, quer por terem d’ella recebido a inspiração.”¹¹⁸⁸ Este sentido de utilidade que presidiu à formação das colecções de modelos de gesso dos museus de reproduções artísticas no século XIX impõe uma diferença estrutural relativamente aos museus de escultura comparada fundados no século XX, dado que neste último o desenvolvimento estratégico partia não das afinidades existentes entre diferentes culturas, mas sim das especificidades nacionais ou regionais, que, por contraste, tornavam constantes as expressões idiossincráticas de cada país.

Em Portugal, a primeira exposição pública credível de reproduções artísticas só se cumpriria no seguimento da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1881. No relatório de peritagem onde se enunciam as diversas obras que haviam de seguir para Inglaterra, o incansável Alfredo de Andrade, em co-autoria com o crítico Rangel de Lima e o fotógrafo Carlos Relvas, não deixa de salientar a grandiloquência de alguns marcos em pedra lavrada que se achavam espalhados pelo país, como por exemplo uma janela existente em Tentúgal, provavelmente, na Quinta do Lapuz:

Pertence a dita janella ao estylo gothico, e bem ornada e junta a estes merecimentos o de ter esculpidos em excellentes caracteres (...) Muito conviria que esta janella, que todos que se dedicam ao estudo da historia e das artes desejarão ver conservada onde está, como deve succeder com todos os objectos que, como este não estão ameaçados de deterioração, fosse reproduzida, dando-se ao seu duplicado em gesso, logar no museu onde serão um dia conservados os nossos mais apreciaveis objectos de arte.¹¹⁸⁹

¹¹⁸⁷ FERREIRA, Teresa Sofia Faria de – **Alfredo de Andrade (1839-1915): Cidade, património e arquitectura**. Milão: [s.n.], 2009. Tese de Doutoramento apresentada ao Politecnico di Milano, vol. I, p. 322-323.

¹¹⁸⁸ AST – Busta 35: “**Ácerca da Comissão de acompanhar e entregar / os objectos por Portugal mandados à Exposição de arte / decorativa portuguesa e hespanhola no Museo de South / Kensington em Londres de 1881**”. Fl. 6-6 V.º, datado de 1 de Julho de 1881.

¹¹⁸⁹ Excertos de um relatório datado de 15 de Março 1880 foram transcritos por Rui Andrade. (ANDRADE, Ruy – **Alfredo de Andrade: Vida de um artista português do século XIX em Itália**. Lisboa: [s.n.], 1966, p. 148.)

Contudo, no final acabou por prevalecer o gosto pessoal de Tomás da Fonseca director da Academia de Belas-Artes de Lisboa, que estava mais familiarizado com o repertório de arte da cidade do Mondego, dos tempos em que aí passara como professor da cadeira de desenho na Faculdade de Matemática da Universidade.¹¹⁹⁰ Esta opção não deixa porém de transparecer um forte compromisso com a produção de escultura coeva, que se poderia inspirar nas criações de Nicolau Chanterene e João de Ruão. **(Fig. 32)** Por aqui se verifica que o princípio que presidiu à selecção destes exemplares não era exactamente o mesmo que originara as primeiras campanhas de moldagens nacionais, em 1863 e 1866, num momento em que se procuravam adquirir trechos de arte ornamental gótica. Em todo o caso, os novos objectivos estratégicos da colecção exibida no Museu de Belas-Artes e Arqueologia seriam transitórios porque, da mesma maneira que o investimento inicial entre 1881 e 1883 fora concedido para a preparação de uma exposição de arte ornamental, também depois desta data foi este argumento que esteve na base das campanhas de moldagens de monumentos nacionais desenvolvidas pelas Escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Sul.

Segundo o conservador António Manuel Gonçalves: “A Exposição de Arte Ornamental evoca o facto decisivo para a abertura do Museu. Integrar-se-á na corrente geral europeia, como tipo de manifestação cultural coeva, de materialismo e cientismo eufóricos e simultaneamente de análise e progresso.”¹¹⁹¹ Esta origem vem relacionar dois factores estruturantes para a institucionalização do ensino artístico Português ao longo do século XIX: por um lado, as relações luso-espanholas, e por outro, a arte ornamental. Neste sentido, um acontecimento que terá sido decisivo para oficializar a exposição aberta provisoriamente ao público em 1882: foi a criação do Museu Comercial e Industrial de Lisboa, que nasceu de um decreto legislativo em Dezembro de 1883, antecipando assim em alguns meses o Museu de Belas-Artes e Arqueologia.¹¹⁹² Esta circunstância justificaria que o nascente museu das Escolas Industriais e de

¹¹⁹⁰ Tomás da Fonseca ter-se-á deslocado a Coimbra em Fevereiro de 1882 para escolher as obras que haveriam de ser reproduzidas. (MNAA – SD (ABAL) 1 / 10 / doc. 10: **Pedido de aquisição de um retábulo guardado no claustro da Igreja da Sé Velha em Coimbra**. Datado de 28 de Fevereiro de 1882.)

¹¹⁹¹ GONÇALVES, António Manuel – **As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”**. Lisboa: [s.n.], 1957. Dissertação para o estágio de Conservador dos Museus e dos Palácios e Monumentos Nacionais no Museu Nacional de Arte Antiga, p. VIII.

¹¹⁹² FINO, Gaspar Cândido da Graça Corrêa – **Collecção de Legislação Industrial**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1893, p. 402.

Desenho Industrial da Circunscrição do Sul viesse a ocupar o Mosteiro dos Jerónimos que, pela simbologia que lhe está associada, é seguramente o monumento arquitectónico mais importante do país. Como se viu, as escolas industriais teriam depois um papel decisivo na ampliação do espólio de modelos de gesso do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia e da Escola de Belas-Artes de Lisboa, o que, se por um lado reforça a ideia de o desenvolvimento nas belas-artistas ter estado subordinado às artes ornamentais, por outro obriga-nos a reequacionar o estatuto que estas colecções terão tido na segunda metade do século XIX.

Esta sequência de acontecimentos vem tornar patentes algumas transformações orgânicas e vocacionais nas principais instituições artísticas do país, até porque, depois de 1884, o Museu de Belas-Artes e Arqueologia assumiria o protagonismo alcançado pelo Museu do Carmo, tornando a exposição de reproduções deste último absolutamente irrelevante. Estando os museus de gessos na ordem do dia, diversas personalidades reconheceram a utilidade que esta empresa teria para pôr o ensino artístico na senda do progresso; para Joaquim de Vasconcelos esta ideia surge, porém, como uma espécie de desígnio pessoal. Não se pode dizer que as suas propostas diferissem substancialmente das ideias avançadas por Alfredo de Andrade, podendo somente assinalar-se que o crítico portuense teria, porventura, uma noção mais concisa dos exemplares que importava adquirir para semelhante colectânea:

Pode ser que algum dia appareça uma associação ou uma empresa intelligente que se lembre de organizar um museu de gessos nacional, mandando moldar os detalhes dos edificios da epocha de D. João II até D. Sebastião, a parte ornamental, porque as plantas pode-a tirar o estudioso. Então, em face de alguns milhares de gessos, bem classificados e coordenados, e postos em frente de outros tantos exemplares tirados sobre os edificios hespanhoes contemporâneos, então será possível decidir a respeito da originalidade do estylo manuelino dentro da peninsula.¹¹⁹³

Ao iniciar funções como inspector da rede de escolas industriais e de desenho Industrial da Circunscrição do Sul, o engenheiro Fonseca Benevides procurou familiarizar-se com as matérias de estudo, fazendo um reconhecimento das soluções ensaiadas por países mais avançados. O périplo começaria pela Alemanha, passando

¹¹⁹³ VASCONCELOS, Joaquim de – **Da Architectura Manuelina: Conferência realizada na Exposição districtal de Coimbra**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1885, p. 10.

pela França e terminando na Exposição Universal, organizada nesse ano pela Itália, em Turim. Para esta viagem, terão servido de guia os opúsculos que Joaquim de Vasconcelos redigira versando como tema *A reforma do ensino do desenho*, o que eventualmente poderia explicar uma certa sobrevalorização do exemplo germânico em detrimento do inglês.¹¹⁹⁴ A opção de não viajar até Inglaterra, no momento em que esta era a maior potência industrial do mundo e líder no ensino profissional, não deixa por isso de constituir uma grave lacuna.

As antipatias do crítico portuense pela Academia de Belas-Artes de Lisboa não impediram que Fonseca Benevides, a conselho do arquitecto Tomás da Fonseca, viesse a utilizar o formador Guido Baptista Lippi para reparar, moldar e vaziar todos os modelos adquiridos no estrangeiro.¹¹⁹⁵ Esta parceria, estabelecida em 1885, não só permitiu permutar modelos entre as duas instituições, como também possibilitou que múltiplos de obras adquiridas no estrangeiro fossem posteriormente distribuídos pela rede de escolas afectas à Circunscrição do Sul. **(Fig. 35)** No seguimento deste programa de colaboração, em 1888, assistiremos ao reatamento das campanhas de moldagens de monumentos nacionais, tendo a escolha dos diferentes espécimes ficado a cargo de Joaquim de Vasconcelos, que tanta influência parecia ter sobre Benevides.¹¹⁹⁶ Assim, um aspecto que veio potenciar os resultados alcançados nesta empreitada foi um conhecimento mais consistente sobre o património nacional, além do desenvolvimento dos meios de transporte, designadamente do comboio, que permitiu o acesso a diversas localidades mais remotas.

Ao mesmo tempo que se criou uma rede de escolas industriais nas principais capitais de distrito em 1884, arrancaram dois museus que lhes estavam affectos. O decreto de fundação previa já a possibilidade de se criar uma secção de reproduções artísticas no Museu Industrial e Comercial de Lisboa; porém, a circunstância de se ter constituído uma secção similar no Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia,

¹¹⁹⁴ BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre alguns estabelecimentos de instrução e escolas de desenho industrial em Italia, Alemanha e França e na Exposição de Turim de 1884**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1884, p. 5-7; VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho...**, p. 117-123.

¹¹⁹⁵ BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e de desenho industrial da circumscrição do Sul**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1885, p. 26; BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e de desenho industrial da circumscrição do Sul**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1886, p. 27.

¹¹⁹⁶ VASCONCELOS, Joaquim de – **Cartas**. Porto: Marques Abreu, 1975, p. 233.

poderá ter obstado à implementação desta medida.¹¹⁹⁷ De facto, não há evidências de que Fonseca Benevides tivesse, em algum momento, ponderado esta opção, constatando-se inclusivamente que ao contemplar o Museu de Artes Decorativas da Bélgica, em 1889, apenas lhe ocorreria congratular-se pela magnífica colecção de moldagens de monumentos portugueses, cuja execução fora ordenada no ano anterior.¹¹⁹⁸ Por outro lado, não existindo uma opção credível no Porto, é natural que Joaquim de Vasconcelos se tivesse esforçado a incrementar, tanto quanto possível, a secção de reproduções artísticas sediada no museu homólogo da cidade invicta.¹¹⁹⁹

Não se pense, contudo, que o exemplo providenciado pelo South Kensington Museum havia já esgotado a sua lição porque, é esta instituição que Fialho de Almeida aponta como modelo para um museu de arte ornamental que Portugal necessitava em 1889. Por entre cinco propostas, com tónica na valorização do ensino do desenho, sugerem-se: “Aquisições de cópias e modelos de objectos (mencionadamente os que digam respeito à arte portuguesa e peninsular) que figurem em museus estrangeiros, e de cuja reprodução e estudo se possa tirar proveito público.”¹²⁰⁰

Contrariamente ao que possa pensar-se o Museu Industrial e Comercial de Lisboa não esteve completamente arredado da indústria de arte ornamental, até porque, para todos os efeitos, o local onde se instalara no Mosteiro dos Jerónimos, era, por si só, o monumento histórico que melhor catalisava as apologias revivalistas da arte ornamental portuguesa. Conquanto a escolha deste local fosse determinada pela proximidade da Casa Pia, também ali veio a estabelecer-se uma escola industrial (Gil Vicente); o espaço remanescente no monumento estava consignado ao serviço religioso, que nunca fora completamente desamortizado. Num parecer apresentado à Comissão de Monumentos Nacionais em 1895, Luciano Cordeiro chega a satirizar a confusão de vocações que ali confluíam:

¹¹⁹⁷ A existência de uma colecção de reproduções artísticas fora prevista no grupo 6, referindo-se a possibilidade de se exibirem “Reproduções e exemplares architectonicos e esculpturaes historicos”. Contudo, este tipo de reproduções não chegou a figurar na lista incompleta de objectos patentes no Museu Industrial e Comercial de Lisboa e que foi divulgada em três números da revista *Ocidente* de 1887 (312, 315 e 320). (FINO, Gaspar Cândido da Graça Corrêa – **Collecção de Legislação Industrial**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1893, p. 412.)

¹¹⁹⁸ BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e profissionaes na Exposição Universal de Paris de 1889**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1889, p. 24.

¹¹⁹⁹ NEVES, José Cardoso, – **Museus Industriais em Portugal (1822-1976): sua concepção e concretização**. Lisboa: [s.n.], 1996. Tese de Mestrado em Museologia e Património, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 74.

¹²⁰⁰ ALMEIDA, Fialho de – **Os Gatos**. MOURÃO; M. Antónia Carmona, NUNES, M. Fernanda Pereira (selecção e introdução) [Lisboa]: Ulisseia, 1986, p. 68.

Esta gente ou este Estado não tem a comprehensão, a vontade a disciplina, a medida exacta, racional, das cousas bellas, úteis, praticas da vida nacional. Mistura tudo: um asylo de pobreza, com um monumento d'Arte; um padrão de historia com um Museu de Industrias; a archeologia, a beneficência, a fabrica; a descoberta da India, a infância desvalida, o trabalho manual e mecchanico.¹²⁰¹

Nessa ocasião Luciano Cordeiro viria lembrar que este monumento era mais apropriado para albergar o Museu de Belas-Artes e Arqueologia, que não contava ainda com morada definitiva. Esta proposta não estaria completamente dissociada da declaração do ministro das obras públicas, que, nesse ano, destinava os projectos de reconstrução daquele complexo a um ambíguo *Museu Nacional*.¹²⁰² Com algumas variações, também Ramalho Ortigão viria, em 1897, apoiar a mesma iniciativa, sonhando com um museu de belas-artes, que em muito lembra o longínquo Museu de Artes e Industrias idealizado em 1875 pela comissão reunida para propor a reforma do ensino artístico do país.¹²⁰³ Nele, o primeiro andar seria reservado a uma secção de Pintura e Escultura, ao passo que na quadrupla galeria do rés-do-chão se situaria o museu etnológico e as secções tecnológicas e artísticas do Museu Industrial, podendo igualmente aqui figurar “o tão solicitado e tão indispensável museu de reproduções, por ordem cronológica, dos detalhes característicos e essenciais da architectura e da escultura inamovível dos monumentos portugueses.”¹²⁰⁴

Com o encerramento do Museu Comercial e Industrial de Lisboa, em 1899, o espaço vago na ala ocidental do Mosteiro dos Jerónimos passaria a albergar o Museu Nacional de Arqueologia. Este museu, criado em 1893, sob a denominação de Museu Etnográfico Português, vem, novamente, corroborar a importância que a tecnologia do gesso teria como material didáctico e como suporte de divulgação para o conhecimento

¹²⁰¹ CORDEIRO, Luciano – **As obras dos Jeronymos: Parecer apresentado à comissão dos Monumentos Nacionais Em sessão de 7 de Novembro de 1895**. Lisboa: Typhographia Casa Portuguesa, 1895, p. 17.

¹²⁰² Este texto foi originalmente apresentado em 10 de Junho de 1897 como parecer da Comissão Nacional de Monumentos, sob o título *A conclusão do Edifício do Mosteiro dos Jerónimos*, e aparece em anexo ao livro de Ramalho Ortigão. (ORTIGÃO, Ramalho – **A Arte Portuguesa**. Tomo I, Lisboa: Livraria Clássica, 1943-1947, p. 226.)

¹²⁰³ [CORDEIRO, Luciano] – **Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretario d'estado dos negócios do reino, pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875, para propor a reforma do ensino artístico, e a organização do serviço dos museus, monumentos históricos e arqueológicos: 1.ª parte (relatório e projectos)**. Lisboa Imprensa Nacional 1876, p. XXXVI.

¹²⁰⁴ ORTIGÃO, Ramalho – **A Arte Portuguesa**. Tomo I, Lisboa: Livraria Clássica, 1943-1947, p. 257.

científico e para os estudos comparados. O artigo 3.º dos estatutos da instituição contempla a possibilidade do aumento da colecção se fazer pela aquisição de “objectos obtidos em explorações e escavações archeologicas, ou por copias (photographias, moldes ou desenhos).”¹²⁰⁵ Também no Museu do Carmo terá sido prática comum o intercâmbio de moldagens de achados arqueológicos com outras instituições nacionais ou estrangeiras.¹²⁰⁶ Todavia, neste caso, a cumplicidade da Academia de Belas-Artes de Lisboa com o Museu de Etnográfico comprova-se pela cedência, em 1906, de uma estátua de *Sileno* encontrada no teatro romano de Lisboa e pela entrega de uma reprodução de gesso de uma estátua feminina encontrada em Tróia, ambas depositadas no Museu de Belas-Artes e Arqueologia.¹²⁰⁷

A partir daqui, a crescente etnicização da arte e da cultura operou uma transformação das exposições permanentes de modelos de gesso, verificando-se que a maior parte dos museus de reproduções artísticas criados no século XX passaria a assumir funções de museus de escultura comparada. De facto, com a separação em 1911 do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia em Museu Nacional de Arte Antiga e Museu Nacional de Arte Contemporânea, veríamos este desígnio ser reclamado, num projecto de reorganização da Escola de Belas-Artes de Lisboa:

Cumpre que aprendamos no exemplo dos paizes de mais adeantada civilização, nos quaes existem Museus ou Galerias de Arte Comparada, constituídas pelas reproduções de estatuas ou fragmentos architectonicos ornamentaes de todas as epocas, apropriados para o estudo dos artistas e dos archeologos.

Essas reproduções, moldadas directamente sobre os originaes, não só servem para figurar nos Museus nacionaes, como ainda contribuem para os enriquecer com modelos identicos dos paizes estrangeiros pelas permutas que habitualmente se fazem com os Museus d’esses paizes. Exemplo frisante é o Museu do Trocadero, em Paris, a mais completa porventura das galerias de Arte Comparada. Pelo processo apontado, poderíamos sem grande dispendio organizar uma galeria identica, permutando com os Museus estrangeiros as reproduções que fizessesmos, por meio de estampagens, dos nossos monumentos, riquissimo repositorio de detalhes interessantes e caracteristicos de architectura, esculptura e ornamentação, que em todos os meios artisticos serão devidamente apreciados.

¹²⁰⁵ PEREIRA, Gabriel – **Monumentos Nacionaes**. Lisboa: Typographia do Dia, 1900, vol. I, p. 6.

¹²⁰⁶ VASCONCELOS, José Leite de; SARMENTO, Francisco Martins – **Cartas de Leite Vasconcelos a Martins Sarmento (Arqueologia e Etnografia) 1879-1899**. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 1958, p. 156-162, 167, 176, 184; MESQUITA, A. Figueiredo – **Contestação e Replica ao Folheto Intitulado Defensão do Museu Etnologico Português**. Coimbra: Minerva Central, 1914, p. 8.

¹²⁰⁷ AHFBAUL – Livro de Correspondência com Diversos. 1889-1909: **Participação a Carlos Reis para que entregue estátua de Sileno e permita a reprodução de uma outra**. Datada de 14 de Abril de 1906; PEREIRA, Gabriel – **Museu Nacional de Bellas-Artes: aspecto geral**. 2.ª ed. Lisboa: Officina Typographica, 1904, p. 7.

Desnecessario se afigura encarecer a importancia d'estas providencias, que concorreriam para o estudo em varias escolas de instrução e para desenvolver o gosto pelas Bellas Artes e elucidar pontos interessantes da historia patria.¹²⁰⁸

Por aqui se comprova que o interesse em reatar as campanhas de moldagens de monumentos nacionais na Escola de Belas-Artes de Lisboa esteve, em grande medida, associado ao desejo de ver fundado um museu de escultura comparada. A viagem a Évora do formador Venâncio França, em 1915, demonstra que esta questão não estava inteiramente esquecida:¹²⁰⁹ em 1919, foi finalmente promulgado o édito que legalmente habilitava a existência deste Museu.¹²¹⁰ **(Fig. 33)**

Outras iniciativas em território nacional confirmam a latência de um interesse pelo coleccionismo de modelos de gesso. No Porto, o Museu Nacional Soares dos Reis veio igualmente complementar a sua colecção permanente de escultura com reproduções de gesso, tal como nos surge numa fotografia de Marques de Abreu em 1917.¹²¹¹ **(Fig. 14)** Se, neste caso, a diversidade de estátuas ali expostas tornava evidente a sua origem estrangeira, noutros casos, porém, é a proeminência de obras nacionais que aponta como procedência a oficina da Escola de Belas-Artes de Lisboa. Em 1917, João Augusto Marques Gomes vem requerer uma colecção de modelos de gesso para o Museu Regional de Aveiro.¹²¹² Ainda que no pedido endereçado fossem requeridas moldagens de obras de arte antiga e contemporânea, o ênfase maior foi, naturalmente, para os modelos procedentes de monumentos nacionais. Na resposta, o ministro da Instrução Pública determina que esta colecção, que deveria ser tão completa quanto possível, fosse cedida sem que qualquer despesa incorresse para o Museu.¹²¹³ No

¹²⁰⁸ AHFBAUL – Caixa 11: “**Projecto de Reorganização da Escola de Bellas Artes elaborado pelo conselho da mesma Escola**”. [c. 26 de Maio de 1911], fl. 7.

¹²⁰⁹ AHFBAUL – Caixa 9: **Chamada de atenção ao director da Escola de Belas-Artes de Lisboa para os prejuízos incorridos com as campanhas de reproduções em gesso**. Datada de 26 de Fevereiro de 1915.

¹²¹⁰ MACEDO, Diogo de – **Exposição de moldagens de escultura Medieval Portuguesa: catálogo**. Lisboa: Sociedade Independente de Tipografia, 1940, p. 9.

¹²¹¹ ABREU, Marques – **Album do Porto: Clichés e Similigravuras de Marques Abreu**. Porto: Marques, 1917.

¹²¹² Estes modelos constam numa relação de obras disponibilizadas pela oficina nacional de moldagens em 1917, que havia de ser remetida ao Museu de Aveiro. (AHFBAUL – Caixa 9: **Lista de modelos remetidos ao Museu de Aveiro**. [c. 18 de Julho de 1917].)

¹²¹³ Nesta lista constavam os seguintes elementos: o tímpano e a arquivolta do friso da Sé Velha de Coimbra e a parte superior do púlpito da Igreja de Santa Cruz da mesma cidade; três baixos-relevos de Évora nos quais entrava uma lápide sepulcral de Rui Pires Alfageme. A estes acrescem ainda diversas moldagens procedentes do mosteiro de Jerónimos, designadamente: doze baixos-relevos com os seis medalhões que deles faziam parte, diversas mísulas e pilastras. Remeteram-se ainda diversos ornatos

seguimento deste pedido foram remetidas diversas obras reunidas no decurso das campanhas de moldagens de monumentos nacionais até então efectuadas.

Um pouco em contracorrente com esta tendente vulgarização dos modelos de gesso, na capital, esmoreciam os planos de ver fundado um museu de escultura comparada. Curiosamente, este interesse só veio recrudescer numa reedição da histórica aliança entre artes ornamentais e belas-artes, por ocasião de duas exposições de arte francesa realizadas em Lisboa, em 1934.¹²¹⁴ Nesse evento exibiu-se ourivesaria do século XVIII e escultura, figurando nesta última 63 moldagens do século XII e XIV e os célebres bronzes de Rodin, Bourdelle e Bernard.¹²¹⁵ No final, o Conselho do Superior de Belas-Artes aconselhou o Estado a adquirir as moldagens e os bronzes, tendo as primeiras sido arrecadadas no Mosteiro dos Jerónimos e os segundos depositados no Museu do Chiado.¹²¹⁶

O escultor Diogo Macedo foi seguramente a personalidade que mais se debateu pela criação de um Museu de Escultura Comparada. Ao volver seus olhos para o estrangeiro, notaria certa perversidade: “No de Paris estão patentes muitas reproduções de escultura portuguesa, que nós os portugueses ignoramos existir na nossa terra.”¹²¹⁷ A colaboração do escultor em diversas obras de nomeada assinadas pelo arquitecto Guilherme Rebelo de Andrade (1891-1989), como a ampliação do Museu Nacional de Arte Antiga, ou a fonte luminosa da Alameda, poderá justificar que Rebelo de Andrade viesse a executar um projecto de um museu de escultura comparada nesta altura.¹²¹⁸

Animados pelo sucesso de uma velha fórmula que apostava na coexistência entre originais e cópias, Ayres de Carvalho e Diogo de Macedo vieram, em 1940, utilizar a

renascentistas, manuelinos e de outros estilos. (AHFBAUL – Caixa 9: **Ordem do Ministério de Instrução Pública para que se ceda gratuitamente uma colecção de modelos de gesso ao Museu regional de Aveiro.** Datada de 29 de Agosto de 1917; AHFBAUL – Caixa 9: **Lista de modelos remetidos ao Museu de Aveiro.** [c. 18 de Julho de 1917].)

¹²¹⁴ MACEDO, Diogo de – **Exposição de moldagens de escultura Medieval Portuguesa: catálogo.** Lisboa: Sociedade Independente de Tipografia, 1940, p. 9.

¹²¹⁵ MNAA – SD (ABAL) 3 / 3[3.5] / doc. 14: “**Duas notáveis exposições de arte francesa, em Lisboa**”. [c. 1934].

¹²¹⁶ DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS – **Museu de Escultura comparada Gipsoteca.** Lisboa: [s.n.], 1863, p. 7

¹²¹⁷ Esta é uma alusão ao Musée de Sculpture Comparée, fundado em 1879 no palácio do Trocadero. (MACEDO, Diogo de – **Iconografia tumular portuguesa: subsídios para a formação de um museu de arte comparada.** Lisboa: Olisipo, 1934, p. 9; ENLART, Camille – **Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadero.** Paris: Librairie Renouard, 1911, p. 148.

¹²¹⁸ Agrademos a Alberto Faria a noticia deste projecto. (PEDREIRINHO, José Manuel – **Guilherme Rebelo de Andrade.** In: **Dicionário dos arquitectos activos em Portugal.** Porto: Afrontamento, 1994, p. 22.)

mesma divisa para mais uma vez chamar a atenção para a utilidade das moldagens. Assim, a célebre “Exposição dos Pintores Primitivos” terá servido para atrair o interesse por cerca de meia centena de modelos de escultura tumulário nacional dos séculos XIII a XVI, que em paralelo se exibiu nesta ocasião.

As diferenças relativas a outras colecções exibidas no século XIX eram evidentes porquanto nesta nova mostra procurava prestar-se uma “lição de novidade e encorajamento”,¹²¹⁹ mas não de mimese. Neste cenário de franca afirmação nacionalista, é em exemplos estrangeiros, como o Musée de Sculpture Comparée, em Paris, ou Museo della Civiltà Romana, em Roma, que melhor se compreende o sentido que esta lição assumia.¹²²⁰ Os seus espólios já não exploravam as afinidades e homologias existentes entre diversas expressões ornamentais, procurando antes fixar a valência simbólica e icónica de um conjunto selecto de objectos, que tornavam constante uma expressão identitária, legitimando a unidade territorial, cultural e política de um povo. Esta é sem dúvida uma das leituras implícitas do elenco de obras seleccionado para a exposição dos primitivos em 1940, pois nela esta retórica purista da arte redundou numa homenagem aos responsáveis pela estabilização das fronteiras territoriais do país no período das guerras contra árabes e castelhanos, mas também no das expansões marítimas. Esta justificação parece fundamentar o abandono dos valores decorativos do gótico manuelino e a circunscrição de um interesse por túmulos do século XIII e XIV.

A decisão de criar o Museu de Escultura Comparada no Palácio Nacional de Mafra, não deixa de ser particularmente acertada, se considerarmos a importância que este antigo espaço monástico, teve no arranque da Escola de Escultura de Lisboa, sendo, por isso mesmo, o local onde melhor se reconhece a genealogia do coleccionismo de modelos de gesso em Portugal. (**Fig. 74**) Também neste sentido, a necessidade de adaptar recursos materiais determinou que o Museu de Escultura de Mafra, fundado em 1963, fosse a soma cumulativa de experiências precedentes, incorporando não só os modelos da exposição dos primitivos portugueses de 1940, mas também as moldagens

¹²¹⁹ MACEDO, Diogo de – **Exposição de moldagens de escultura Medieval Portuguesa: catálogo**. Lisboa: Sociedade Independente de Tipografia, 1940, p. 4.

¹²²⁰ Também nesta altura, em 1937, o Musée de Sculpture Comparée foi amplamente reformado, passando assim a denominar-se de Musée National des Monuments Français, tendo mais tarde, em 1948, movido para Lyon todas reproduções de obras procedentes de outros países. (ÉTIENNE, Roland – **Le nouveau musée de moulages de l’Université de Lyon II**. In: Actes de colloque international du 10-12 avril 1987. Le Moulage. Paris: La Documentation Française, 1988, p. 224.

francesas de 1934. Nele, foram ainda integradas moldagens procedentes da oficina da Escola de Belas-Artes de Lisboa e das campanhas de moldagens nacionais realizadas em 1881, 1888.

Para Mafra seguiram obras como o *Púlpito da Igreja de Santa Cruz*, *Cristo na Varanda de Pilatos*, moldagens das sepulturas em bronze da igreja dos Lóios, em Évora, e o túmulo dos filhos de Carlos VIII existente o original na Catedral de Tours. Para a Escola de Belas-Artes de Lisboa terão seguido, em 1951, obras como *O Caminho do Calvário*, e os relevos renascentistas procedentes do convento de Odivelas.¹²²¹

¹²²¹ AHFBAUL – Caixa 26: **Nota que acompanha o mapa do cadastro das moldagens entregues na Escola de Belas-Artes de Lisboa**. Datado de 29 de Agosto de 1953.

CONCLUSÃO: Nos uetera instauramus, noua non prodimus

Conclusão: Nos uetera instauramus, noua non prodimus¹²²²

Ao ser acusado de difundir uma doutrina divergente do catolicismo, Erasmo de Roterdão retorquiria: “Nós fazemos coisas antigas, não produzimos coisas novas”¹²²³. Esta resposta, que deixa implícita uma importante preposição humanista,¹²²⁴ vem esbater as fronteiras entre Antigo e Novo, tornando evidente a influência que, directa ou indirectamente, a Antiguidade Clássica viria a exercer sobre distintos espectros da produção cultural europeia a partir do Renascimento. Esta relação dicotómica permeou a tradição construtiva nacional no século XVI, animando uma sucessão de estilos até ao século XVIII. No contexto português, estes registos codificados de matriz grega e romana não deixam, contudo, de patentear um desacerto entre as características e os objectos a que se aplicam. A este sistema de valores, que entende o tempo como uma sequência de ideias artísticas encadeadas, José Fernandes Pereira chamaria de “Idade Clássica” ou “Sistema Clássico”.¹²²⁵ A constância deste sistema é em parte devida a uma certa unidade teórica nos quatro séculos que antecederam o Romantismo, quando a Arte era dominada por “um corpo único de definição conceptual, informação artística, justificação histórica, sistema de artes, vocabulário e método.”¹²²⁶ Assim, a escassa propensão dos artistas portugueses para reflectirem e teorizarem sobre as suas criações poderá ter contribuído para a afirmação de um sistema arreigado de tradições e atavismos construtivos mais vigilante sobre questões de natureza ontológica e ética do que por opções formais.

Por paradoxo, a escultura clássica, que por diversas formas atenta contra valores importantes da religião católica (representando idolatria, fornicação, obscenidade, luxúria, etc.), veio permear a fundo no universo da produção artística e no gosto pela Arte. A sua crescente valoração depois do Renascimento é facilmente aferível pela popularidade de reproduções, conseguindo inclusivamente suplantar o sucesso de autores modernos. Se, inicialmente, a posse e o coleccionismo de modelos de gesso

¹²²² Carta endereçada em 1520 pelo humanista Erasmo de Roterdão a Godescalc Rosemond, reitor da Universidade de Lovaina. (ERASMO DE ROTERDÃO, Desidério – **Opus Epistolarum**. H. M. Allen, comp. 3.^a ed. Londres: Oxford University Press, 1965, vol. IV, n.º 1153 (185-186), p. 367.)

¹²²³ Agradecemos a tradução ao Ricardo Nobre.

¹²²⁴ Ao exprimir esta sentença, Erasmo de Roterdão vem expressar o desejo de conectar a cultura antiga e a verdade Bíblica. (CALVIN, Jean; BATTLES, Ford Lewis; HUGO, André Malan – **Calvin’s commentary on Seneca’s De Clementia**. Leiden: E. J. Brill, 1969, p. 56.)

¹²²⁵ PEREIRA, José Fernandes – **Arquitectura e Escultura de Mafra: Retórica da Perfeição**. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 9.

¹²²⁶ PEREIRA, José Fernandes – **A cultura Artística Portuguesa: Sistema Clássico**. Lisboa: [edição de autor], 1999, p. 2.

estava restrita em quantidade, diversidade e escala, no século XVIII, conheceu-se uma acessibilidade sem precedentes, em parte favorecida por um movimento particularmente acentuado de valorização da cultura helénica. Esta produção estava destinada a satisfazer as solicitações de coleccionistas, diletantes e artistas, ou seja, todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, estavam envolvidos no *Grand Tour*, quer como viajantes, quer como prestadores de serviços.

O escasso interesse que este tema tem suscitado em Portugal poderá dever-se à circunstância de o coleccionismo e a utilização de reproduções das mais afamadas esculturas ter passado relativamente despercebido, alcançando maior notoriedade na sua aplicação ao ensino artístico entre os séculos XVIII e XIX. Sendo lógico deduzir-se que também aqui tenham existido outros testemunhos de envolvimento com este *gosto pelo antigo*, não pode dizer-se que, até este momento, tivessem sido empreendidos quaisquer esforços de sistematizar a evolução deste fenómeno. Assim, urgia saber de que modo surgiu o interesse por reproduções de escultura clássica em Portugal.

Se excluirmos os registos fragmentários que atestam a importação de cópias de escultura clássica junto de uma elite nobiliárquica, a consolidação deste interesse surge, de modo mais consistente, associada à fundação da Escola de Escultura criada em Mafra cerca de 1750. A identificação de algumas reproduções com esta procedência confere sentido à genealogia romana desta escola, tantas vezes evocada pelos escultores Machado de Castro ou Francisco de Assis Rodrigues. Por outro lado, esta afiliação vem explicar a importância que os sucessivos depósitos de modelos de gesso tiveram para a constituição de um proto-museu anexo à Aula de Escultura. Também assim se dissiparam as dúvidas sobre a autenticidade de um conjunto de protótipos de escultura pública herdados pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Por aqui se percebe a importância que os gessos tiveram na estruturação de uma metodologia de trabalho, tanto pela relação mais directa que teriam com a técnica de transposição por pontos à pedra, mas também pelo seu papel primordial no ensino de desenho, que tão sublime tradição alcançou na Aula “do Antigo” tutelada por escultores. Este envolvimento tornaria ainda mais explícito o papel que a escultura clássica teve para os sucessivos interlocutores do Laboratório e Aula de Escultura. O paradigma que este modelo de ensino veio a oferecer tem sido enunciado por António Matos, segundo o qual:

O modelo académico de ensino baseava-se na observação da natureza, na imitação da arte existente, num saber — fazer técnico, na aceitação de condicionantes culturais, pressupondo a existência de um grupo ou de uma classe na qual se processava a transmissão das competências. Confrontaram-se contudo, com os conceitos opostos de profissionalismo ou vocação, formação longa ou génio aliado à imediatez do dom, imitação dos antigos ou inovação.¹²²⁷

Diversos registos atestam a utilização de modelos de gesso noutros estabelecimentos de ensino; algumas evidências sugerem, porém, que a sua premência foi sempre mais sentida no ensino da escultura estatutuária. Nos primeiros tempos, as estátuas em tamanho real terão sido relativamente escassas, pelo que a ruptura com um certo empreendedorismo diletante só ocorreria em 1802 com a chegada de duas colecções oriundas, respectivamente, da Academia de Portugal em Roma e do estúdio do pintor Sante Pacini, em Florença. A destruição, em 1808, destas colecções destinadas a uma Academia de Belas-Artes que se quis fundar no Palácio da Ajuda, marcaria um interregno de 50 anos, até que o ensino artístico voltasse a entrar na agenda de desenvolvimento do país.

De facto, a Academia de Belas-Artes, estabelecida em Lisboa no ano de 1836, não beneficiou dos mesmos incentivos materiais, nem participou do mesmo entusiasmo positivista de outras instituições de ensino artístico criadas na segunda metade do século XVIII, no auge da fama da escultura clássica e do *Grand Tour*. A pintura e a estatutuária, que na centúria de setecentos presentificavam uma das mais belas realizações do engenho humano, bem cedo veriam o seu valor decair no século XIX, verificando-se que outras áreas, como a tecnologia, os transportes e indústria, passaram a absorver a quase totalidade dos recursos económicos destinados à educação. Em Portugal este investimento manifestar-se-ia na criação (ainda que extemporânea) do Conservatório de Artes e Ofícios, em 1836, de dois Institutos Industriais, em 1852, e até de uma rede de Escolas Industriais e de Desenho Industrial, em 1884.

Com o país a atravessar sérias dificuldades económicas e estando o ensino artístico arredado da agenda de desenvolvimento estratégico do governo, diversos

¹²²⁷ MATOS, António – **Relatório sobre o programa, os conteúdos e os métodos de ensino da disciplina de Escultura do 7.º grupo**. Lisboa: [s.n.], 2002. Prova de Agregação, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, p. 5.

factores terão limitado ainda mais a concessão de novas encomendas aos artistas, sendo eventualmente os mais problemáticos a entrada no mercado, a partir de 1834, de parte do espólio artístico pertencente às extintas ordens religiosas, e o aparecimento de outros objectos procedentes de escavações arqueológicas. Com uma parafernália de objectos artísticos a serem disponibilizados por antiquários, a eclosão dos revivalismos serviu, sobretudo para desenvolver as artes aplicadas e decorativas mas não as belas-artes.

Assim, vendo-se a pintura e a escultura despromovidas do estatuto que outrora detinham como totens de prosperidade material e tendo o desenvolvimento dos meios de transporte exposto os artistas portugueses a uma concorrência sem procedentes de profissionais oriundos de outros países, importa reflectir que lugar estaria então reservado para a Academia que se fundou em Lisboa em 1836. A resposta a esta questão vem-nos do édito promulgado por D. Maria II, no qual se admitiram os artistas antes empregues em diversas estações públicas como forma de defendê-los da indigência a que estariam votados perante a falta de encomendas. A fusão de um conjunto de estruturas operativas afectas ao Ministério de Obras Públicas vinha responder, por outro lado, a uma convergência de interesses, como sendo a necessidade de ver preenchido o espaço físico e psicológico que vagara com a extinção das ordens religiosas em 1834, e a necessidade de se reduzirem custos, além da resolução de dismantelar um conjunto de instituições que se haviam notabilizado como instrumentos de propaganda régia e religiosa.

Na nova Academia continuaram a persistir certos tiques de estaleiro de obras, lembrando-nos a importância que já antes o Convento de Mafra, Basílica da Estrela ou Palácio da Ajuda haviam tido como sustentáculos da instrução. O número excessivo de artistas agregados confirma esta propensão, para a qual não faltavam sequer os encargos públicos e as constantes obras de adaptação de um espaço já de si pouco talhado para o ensino artístico. Por aqui se vê que nem tanto mudara, até porque o corporativismo de classe continuava a centralizar no professor proprietário todos os conhecimentos teóricos e práticos o que punha necessariamente em causa a aquisição de competências formativas autónomas. Assim, o ensino ficou em suspense à espera que o tempo e a experiência materializassem uma instrução mais estruturada e consequente.

Para artistas que nunca haviam saído do país e que nele haviam sofrido as vicissitudes das guerras entre 1807 e 1834, a criação de uma Academia de Belas-Artes,

em 1836, era, por si só, um marco histórico. Se, para outras nações europeias, este acontecimento era uma inevitabilidade do progresso, a sua manutenção em Portugal poderia ser considerada um feito louvável, porque nas críticas que lhe eram dirigidas se reprovava a ineficiência do ensino que ali era ministrado e o luxo desnecessário que ele constituía para uma nação depauperada. Esta falta de consideração poderá justificar que, em 1846, um batalhão do exército ocupasse as principais salas, paralisando o Ensino Fabril, a Aula do Nu e determinando o cancelamento da exposição trienal agendada para esse ano. Apenas o Laboratório de Escultura terá prosseguido normalmente com a sua actividade, justamente porque nesse momento se executava a decoração escultórica do Teatro D. Maria II. Executar modelos de forma perdida, para estas comissões, foi seguramente a principal tarefa que o primeiro formador, Lourenço Pereira, terá tido. Também neste sentido, as obras executadas pelos artistas afiliados à Aula de Escultura foram, durante vinte anos, o testemunho mais consequente de um acervo em contínua ampliação e que assim se fundou como museu vivo.

Desde sempre, os escultores foram, entre a classe docente, quem mais se debateu pela aquisição de modelos de estátuas de gesso. Foi por intervenção de Assis Rodrigues que, em 1836, se intimou a Casa Pia a restituir os restos da colecção de modelos oriunda da Academia de Portugal em Roma. Conquanto apreciado, este elenco de obras era, ainda assim, insuficiente para suprir as carências de um ensino que se queria neoclássico verificando-se que a indiferença da tutela e de alguns pintores obrigaria a instituição a definhar nos primeiros vinte anos da sua existência com uma pequena colecção de modelos em formatos reduzidos, procedentes da Casa do Risco, Laboratório de Escultura e Aula Pública de Desenho. Quando, em 1850, foi finalmente concedida uma verba para a obtenção dos tão desejados modelos de gesso, surgiram outros entraves decorrentes da ausência de contactos que auxiliassem esta aquisição no estrangeiro. Uma vez que a única instituição com quem se mantinham relações era a Academia de São Lucas, achou-se preferível adquirir esta colecção em Itália, numa altura que o Museu do Louvre, em Paris, era já o principal fornecedor mundial de reproduções de gesso. O prazo invulgarmente dilatado para a satisfação de uma encomenda tão diminuta denuncia as complicações que sobrevieram a esta empresa, pelo que não deixa de ser caricato que os relevos encomendados em Roma acabassem mesmo por ser subcomissionados em Paris, tendo chegado, ainda assim, dois anos antes da colecção de modelos de estátuas. Também a qualidade destas últimas veio levantar um coro de

críticas; em todo o caso, um espólio tão diminuto dificilmente poderia suprir as necessidades de uma Academia de Belas-Artes em pleno século XIX. De facto, importa salientar que o número de obras adquiridas naquele momento equivalia aos esforços de consolidação empreendidos por outras instituições homólogas para actualizar as suas colecções ou repor exemplares degradados. As dificuldades verificadas até este ponto na obtenção de modelos contrastam com a relativa prosperidade que lhe sobreveio na década de 70, pelo que uma das questões a que esta investigação procurava responder é: que factores vieram favorecer este incremento na colecção de modelos de gesso?

De facto, a tendente desvalorização do ensino artístico só se inverteu quando, em 1862, o novo vice-inspector Sousa Holstein veio promover uma mutualização entre o ensino artístico e o profissional. Em simultâneo, também a instituição passou a denominar-se Real Academia de Belas-Artes de Lisboa. Esta reforma ocorreu no preciso momento em que o sucesso das políticas educativas do South Kensington Museum se tornou evidente na Exposição Universal de Londres. Também por aqui se fica com a ideia de que as exposições universais terão pressionado a governação a integrar o ensino artístico no plano de fomento industrial do país.

Muitas das alterações introduzidas ao longo da inspecção de Sousa Holstein terão sido mal acolhidas, mas a noção de que esta oposição não era um simples conflito ideológico que opunha as belas-artes às artes aplicadas vem-nos das reticências dos professores em adoptar alguns métodos de ensino que se achavam amplamente disseminados por outros países. A imagem mais fidedigna de uma realidade alternativa àquela que veio a prevalecer é, porventura, a de uma instituição sem disciplinas teóricas, que só pensionava idas ao estrangeiro a pintores, onde o seu principal museu de arte exibía somente pintura. A importância das reformas efectuadas por Holstein vêm, por conseguinte, questionar o excessivo protagonismo concedido à geração de artistas românticos, relativizando igualmente as críticas tecidas por José Maria Andrade Ferreira ou por Joaquim de Vasconcelos.

O passado diplomático do novo vice-inspector e até as suas ligações políticas terão franqueado a comunicação com a tutela e facilitado relações pessoais e institucionais, dentro e fora do país, atraindo mecenas abnegados que muito contribuíram para o enriquecimento das colecções de objectos. Num momento em que a instrução das classes artísticas superiores estava longe de ser prioritária, a ampliação de

colecções de modelos de escultura conseguiu-se, em grande medida, graças a uma aliança com a emergente indústria da arte ornamental, tendo esta oferecido um pretexto válido para se investir na aquisição de toda a espécie de modelos de gesso. A necessidade de incrementar o Ensino Fabril trouxe uma diversificação do material didáctico, favorecendo igualmente a autonomização das diferentes matérias curriculares, propiciando-se por esta via um verdadeiro “choque tecnológico”. Conquanto a experiência internacional demonstrasse que o ensino profissional era na sua essência antagónico ao artístico, não se pode dizer que a opção de inseminar um programa experimental de ensino profissional numa Academia de Belas-Artes constituísse propriamente uma inovação num país onde, recorrentemente, as reformas no ensino artístico se fizeram por intermédio de adaptações, fusões, transferências e divisões de estruturas operativas. Neste caso, porém, tomou-se partido da função tutelar desempenhada pelas Belas-Artes sobre outras dimensões do desenho, onde se incluía a lucrativa indústria de arte ornamental. Esta aposta logrou arrancar da letargia uma instituição que nascera obsoleta.

O apetrechamento material foi, em grande medida, alcançado por expedientes sustentáveis, como a requisição de objectos de interesse artístico existentes em instituições governamentais, doações e presumivelmente permutas. A quantidade de gessos que a partir de então afluíram para a Academia atesta a crescente sofisticação técnica e estética das Belas-Artes, contribuindo esta abundância para um clima particularmente efusivo, no qual todos géneros artísticos se influenciavam mutuamente, sendo os revivalismos a face mais visível desta interpenetração de géneros.

Também a ausência de uma linha divisória entre o que é objecto expositivo e material didáctico favoreceu um sistema dinâmico de aquisição de modelos na Academia de Belas-Artes de Lisboa, verificando-se, por vezes, que estes se conseguiam por intermédio de representações em eventos internacionais ou estreitamentos institucionais. Deste modo, a maioria dos modelos obtidos ao longo da inspecção de Holstein eram registados como investimentos e não como despesas de aquisição que reclamavam um visto prévio da tutela. Este enquadramento parece justificar o paradoxo de existir uma Academia de Belas-Artes com problemas crónicos em obter modelos de escultura clássica e a investir avultadas somas de dinheiro nas dispendiosas campanhas de moldagens de monumentos nacionais. Estes modelos de ornatos viriam a estabelecer-se como a única moeda de troca válida para a obtenção de modelos de distintos

formatos e temáticas que procediam de outros países. As moldagens de gesso terão, neste sentido, sido um importante catalisador das relações nacionais e internacionais estabelecendo-se adicionalmente como uma importante fonte de receitas para a instituição. Esta análise é suportada pelo estudo efectuado à oficina nacional de moldagens e às campanhas de moldagens de monumentos nacionais feitas em 1863, 1866, 1881-84, 1888-93, 1915 e 1940, comprovando assim a relevância que este sector teria na agilização do comércio de moldagens e musealização do gesso. Este indicador vem providenciar igualmente respostas bastante assertivas sobre uma das questões centrais a este estudo: que condições haviam favorecido o aparecimento de outras colecções públicas de moldagens de gesso na segunda metade do século XIX?

Intrínseca a esta acessibilidade está uma transição da iniciativa privada para o intervencionismo estatal, o que explica sobremaneira que os meios postos à disposição das campanhas de moldagens de monumentos e colecções fossem incomensuravelmente superiores àqueles que no passado tinham sustentado a demanda particular de viajantes, diletantes e artistas que afluíam a Roma. Assim, o apetrechamento de modelos de gesso da Academia de Belas-Artes de Lisboa em contracorrente com as orientações estratégicas do plano de desenvolvimento do país, terá sido favorecido pela entrada de Portugal no circuito internacional de moldagens. Para melhor se compreender este conceito, importa lembrar que, até ao século XVIII, apenas existiam colecções de escultura clássica acessíveis ao público em Itália, justificando-se que este país possuísse um monopólio na exportação de reproduções em gesso para a outros países. Contudo, ao longo do século XIX, outros países começaram a estabelecer as suas colecções públicas de esculturas, em grande medida dependentes de modelos de gesso, contando com as suas próprias oficinas de moldagens para fornecerem múltiplos das obras que exibiam e de outras existentes noutros países. Estes centros produtores de moldagens que certificavam a qualidade local das moldagens terão igualmente agido como dinamizadores de um sistema internacional de cooperação que se alimentava por intermédio de vendas, permutas e aquisições, mesmo entre instituições que teoricamente se antagonizavam. Deste modo, estas instituições vieram assumir o protagonismo que tiveram outrora os distribuidores locais em Itália, sendo digno de nota que nestas instituições continuaram a trabalhar formadores italianos especializados. A ênfase da revolução industrial no ensino contribuiu decisivamente para estimular a demanda de moldagens de baixo custo que chegavam de todas as partes do mundo para ser exibidas

nas exposições universais, tornando-se estes certames no principal agente de divulgação e promoção de reproduções artísticas.

No mesmo sentido, fica-se com a percepção de que, em Portugal, a venda de moldagens de monumentos nacionais impulsionou a demanda particular de escultura clássica e que a convergência destes dois interesses veio apoiar as primeiras tentativas de se fundar uma colecção de escultura antiga e contemporânea. Ainda que por motivos conjunturais, este primado dos modelos de gesso no ensino profissional veio assim permitir a afirmação das colecções de escultura num momento em que não existiam planos para se apetrechar as aulas ou para se estabelecer uma colecção de estatuária. Esta é a questão central da presente tese, uma vez que por aqui se demonstra que as moldagens de monumentos nacionais (arte ornamental) serviram indirectamente de moeda de troca para os modelos de estátua (belas-artes) adquiridos na década de 70, não para suprir as carências no ensino, mas sim para dar cumprimento a um outro desígnio nacional gerado da confluência destes dois segmentos, a que se chamaria Museu de Arte e Indústria.

A eficácia da actuação de Holstein mede-se justamente pelo desenvolvimento observado em sectores que dificilmente teriam conhecido qualquer expressão fora do quadro específico das políticas de fomento na Indústria da Arte. Os elementos parciais de que se dispõe mostram que, ao longo dos dezasseis anos, que durou a inspecção de Sousa Holstein, se tivessem adquirido aproximadamente 75 % do volume total de reproduções incorporadas no século XIX. Este terá sido o único momento na história da instituição em que as necessidades de modelos de gesso foram atendidas no prazo de meses, conseguindo-se triplicar a colecção de estátuas, sendo esta diferença ainda mais pronunciada em formatos mais reduzidos, nos quais se integram não só ornatos, mas também relevos, bustos, extremidades, capitéis, entre outros. Sobre estas peças de pequeno formato, os registos parciais que nos chegam dão conta de se terem adquirido mais de 300 exemplares, quando anteriormente estes eram praticamente inexistentes.

Todavia, ao analisar-se este aumento exponencial de modelos de gesso, um dos indicadores que dão conta de uma mudança de paradigma é, justamente, a procedência das colecções: se até 1856 os modelos provinham exclusivamente de Itália, a partir de 1862 passaram a receber-se reproduções de Londres (1866), Madrid (1871), Génova (1871), Paris (1875), Estugarda (1875), Viena (1875) e Florença (1878). Depois da

morte de Holstein, em 1878, a tutela deixou novamente de providenciar meios para a aquisição de modelos pelo que a colecção da Escola de Belas-Artes, praticamente estagnou. Só a custo, em 1899, se substituíram as estátuas destruídas num incêndio que deflagrara dois anos antes.

A análise comparativa global aos diferentes formatos de modelos de gesso tornou evidente uma transferência do interesse por esculturas clássicas (1839, 1856, 1871, 1875, 1899) para as moldagens nacionais (1863-64, 1866, 1882-84, 1888-1893, 1915, 1940). Este indicador revela, igualmente, outros elementos de particular interesse, como sendo uma inicial dependência de importações (Academias), assistindo-se a uma progressiva afirmação de elementos de base nacional (Escolas Industriais) que, gradualmente, se foram impondo, até se tornarem no principal ponto de referência para o coleccionismo de modelos no século XX (Museus).

As tremendas dificuldades com que o país se debateu para obter os tão desejados modelos e moldagens de gesso não impediram que estes sucumbissem à mesma apatia que, também internacionalmente, conduziu à liquidação de diversas colecções no decurso do século XX.¹²²⁸ Contudo, ainda que de forma geral os gessos se tornassem símbolos de um recalcamento induzido pela ortodoxia académica, no contexto português, eles representam, sobretudo, o desamparo do ensino artístico no século XIX.

A importância do presente trabalho vem não só do conhecimento que faculta acerca de um espólio em concreto reunido numa escola de belas-artes, mas também do contributo que Portugal veio prestar a uma corrente de estudos internacionais que se tem desenvolvido ultimamente em cidades como Madrid, Dresden, Berlin, Paris, Roma, Pisa, Florença, Londres, México.

A especificidade do caso de estudo que aqui trazemos cauciona, à partida, a universalidade das suas conclusões; este não deixa, porém, de dar o seu testemunho para a compreensão de um fenómeno que ocorreu à escala global, pondo a descoberto relações mais dificilmente mensuráveis em países com recursos ilimitados, onde os afluxos de reproduções, desde o século XVIII, serão por isso mais difíceis de caracterizar. Julgamos, com efeito, que a análise do coleccionismo de modelos de gesso permite compreender a importância e eficácia de diversas reformas no ensino, pelo

¹²²⁸ AA.VV. – **Memórias em Gesso, Exposição do Acervo Escultórico, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 1996, p. 2.

testemunho que estas nos legam da gradual acessibilidade de material didático e da eficácia das respostas aos sucessivos desafios que as principais instituições artísticas enfrentaram entre o final do século XVIII e o início do século XX. O fluxo de modelos e moldagens providencia-nos, igualmente, um indicador para a evolução nos métodos de ensino e para o gradual acesso a um leque mais diversificado de reproduções. Como tal, a continuidade deste tipo de estudos poderá dar respostas a questões em torno da homogeneidade da cultura artística e do processo de constituição e desagregação de uma rede tentacular de instituições que utilizaram os modelos de gesso como principal material expositivo. No mesmo sentido, por aqui seriam relevados elementos de particular interesse, no que concerne a dispersão de repertórios e a importância que os modelos de gesso tiveram na promoção da cultura e do ensino e no estabelecimento de uma rede integrada de conhecimento tal como a conhecemos hoje, comportando museus, escolas e universidades.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

A – FONTES MANUSCRITAS

I. **Archivio dell’Ambasciata del Portogallo presso la Santa Sede a Roma (AAPSSR)**

Caixa 28 (Academia das Belas Artes e pensionistas do estado):

– Maço 1, doc. 75: **“Relação das estatuas e bustos que se pretendem comprar para a Academia de Belas-Artes de Lisboa”**. Datada de 10 de Outubro de 1850.

– Maço 2, doc. 15: **“Sobre o dever dos artistas Lupi e Marciano H. da Silva mandarem trabalhos para a Ac. Das Bellas Artes, de Lisboa”**. Datado de 24 de Outubro de 1862.

Livro 13 [fl. 47 v.º - 48]: **Ofício esclarecendo o percurso seguido pelas caixas que continham objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma**. Datado de 30 de Janeiro de 1805.

Livro 14 [fl. 21 v.º]: **Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo, primeiro conde da Barca**. Datado de Roma, 1 de Novembro de 1805.

Livro 14 [fl. 22 v.º - fl. 23]: **Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo, primeiro conde da Barca**. Datado de Roma, 17 de Dezembro de 1805.

Livro 14 [fl. 26]: **Ofício informando a remissão para Lisboa de objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma por intermédio do actor Gaetano Neri**. Datado de 2 de Março de 1806.

Livro 14 [fl. 39 - fl. 40]: **Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo, primeiro conde da Barca**. Datado de Roma, 17 Fevereiro de 1807.

Livro 16 [p. 7]: **O Príncipe Regente participa que a De Rossi que lhe concede uma pensão por serviços prestados à Corte**. Datada de 11 de Setembro de 1805.

Livro 16 [p. 39 - 40]: **“Carta de João Gerardo / de Rossi, que acompa-/nhou o officio n.º 20 [...] do 1.º de Novembro de 1805”**. Datada de Roma, 19 de Outubro de 1805.

Livro 16 [p. 102 - 103]: **Ofício esclarecendo o percurso seguido pelas caixas que continham objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma**. Datado de 21 de Fevereiro de 1806.

Livro 16 [p. 125 - 136]: **“Cópia da Memória enviada / ao Min.º dos Negócios Estrangeiros / sobre restabelecimento de huma / Academia de Bellas Artes em Roma”**. Datada de Roma, 20 de Março de 1806.

Livro 16 [p. 148]: **Recibo de expedição da colecção de modelos de gesso remetidos para Lisboa por intermédio do actor Gaetano Neri**. Datado de 28 de Março de 1806.

Livro 16 [p. 253 - 255]: **“Explicações pedidas por Canova p.^a / encomenda da Corte”**. Redigida em Roma [presumivelmente a 17 de Fevereiro de 1807].

Livro 17 [p. 54 - 55]: **Descrição de estátua representando Génio da Impedendencia Nacional**. Datada de Roma, 11 de Julho 1807.

Livro 34 [p. 209 - 212]: **Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário Pedro de Mello Breyner**. Datada de Roma, 20 Fevereiro de 1820

II. Arquivo da Casa Pia de Lisboa (ACPL)

Inventário 1822, fl. 62 v.º – **Inventário de objectos existentes na Aula de Desenho e Architectura Civil**. Datado de 1822.

III. Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación – Madrid (AGMAE)

TR 444, N.º 231: **“El Ministro Plenipotenciario de España / Dá cuenta de una visita à la Academia de Bellas Artes de Lisboa”**. Datado de 15 de Junho de 1870.

TR 444, N.º 401: **“El Ministro Plenipotenciario de España / Propone la devolución à Portugal, de los restos del Rey / D. Sancho II, sepultados en Toledo”**. Datado de 26 de Setembro de 1870.

IV. Arquivo Histórico da Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (AHFBAUL)

Actas das Conferências do Conselho Escolar: 1881-1894.

– 31 de Março de 1882.

– 9 de Julho de 1886.

Caixa 1:

- **Carta de doação da moldagem do relevo que Canova executou representando a efigie de D. Alexandre.** Datada de 12 de Julho de 1850.
- **Proposta de assistência na concepção de uma rede de escolas do ensino industrial.** Datada de 21 de Março de 1864.
- **“Relação nominal de todos os Empregados da Academia das Bellas Artes...”** Datada de 3 de Agosto de 1840.

Caixa 7:

- **“Estatuas: Direccion G.ral”.** [c. 14 de Abril de 1871.]

Caixa 9:

- **Chamada de atenção ao director da Escola de Belas-Artes de Lisboa para os prejuízos incorridos com as campanhas de reproduções em gesso.** Datada de 26 de Fevereiro de 1915.
- **Lista de modelos remetidos ao Museu de Aveiro.** [c. 18 de Julho de 1917.]
- **Ordem do Ministério de Instrução Pública para que se ceda gratuitamente uma colecção de modelos de gesso ao Museu regional de Aveiro.** Datada de 29 de Agosto de 1917.
- **Maço 2: “Relation des objects offerts par l’-/Architecte Magne à l’Academie des / Beaux-Arts de Lisbonne e par M.r Bloche esculpteur”.** Datada de 14 de Novembro de 1868.

Caixa 10:

- Maço 2 – Relação dos modelos em gesso adquiridos pela Academia Real de Bellas Artes de Lisboa, no ano de 1867.** Datada de 12 de Março de 1868.
- Maço 9 [“Ofícios das Repartições referentes aos anos 1868 e 1869”] – Cedência dos modelos da extinta aula de desenho existente na Intendência das Obras Públicas.** Datado de 9 de Dezembro de 1868.
- Maço 11 [“Vários”] – Nota sobre os progressos verificados na Aula de Architectura e proposta para de melhoramentos a introduzir.** Datada de 31 de Dezembro de 1869.

Caixa 11:

- [Maço: “Anno de 1839, Vários officios e cartas”] – **Deferimento da Câmara Municipal de Lisboa ao pedido de entrega à Academia de todos objectos artísticos procedentes de edifícios em vias de ser demolidos.** Datado de 3 de Agosto de 1839.
- **“Projecto de Reorganização da Escola de Bellas Artes elaborado pelo conselho da mesma Escola”.** [c. 26 de Maio de 1911.]

Caixa 12:

- **“Programma de estudo para a aula de / escultura”.** Datado de 21 de Dezembro de 1869.

Caixa 14:

- Maço “Dossier Casa Pia: **Participação que o pedido de reprodução de trechos ornamentais do Mosteiro dos Jerónimos fora aprovado.** Datado de 13 de Fevereiro de 1863.

Caixa 15:

- **Certificado de entrega de diversos objectos artísticos com destino à Academia de Belas-Artes Porto.** Datado de 14 de Abril de 1837.
- **Participação à Academia de Belas-Artes de Lisboa que o espólio de Francesco Bartolozzi lhe fora confiado.** Datada de 17 de Junho de 1837.
- **Recibo de entrega de uma colecção de fragmentos de gesso ao Colégio Militar.** Datada de 23 de Março de 1854.
- **“Relação dos modelos em gesso que vão para o / Real Collegio de Mafra”.** Datada de 21 de Agosto de 1854.

Caixa 18

- **Ordem de pagamento de 600\$000 réis para o custeamento de despesas de transporte.** Datada de 4 de Dezembro de 1871.
- **“Relação dos modelos em gesso adquiridos pela Academia Real das Belas Artes de Lisboa no ano de 1865-1866”.** Datada de 30 de Novembro de 1866.

Caixa 20:

- **“Nota dos gessos d’estudo que a Academia de Bellas / Artes de Lisboa vendeu à Eschola Livre das Artes do / Desenho”**. Datado de 27 de Fevereiro de 1880.
- **Aviso de recepção de duas estátuas na Escola Livre das Artes do Desenho**. Datada de 9 de Setembro de 1882.
- **Aviso de expedição de três caixas de modelos de gesso enviados por Alfredo de Andrade**. Datado de 14 de Junho de 1882.
- **Carta informando sobre a necessidade de se substituírem as estátuas destruídas no incêndio**. Datado de 16 de Junho de 1897.
- **Ofício comunicando a disponibilização da verba para se adquirirem estátuas de gesso no Museu do Louvre**. Datado de 17 de Julho de 1899.
- **Anúncio da convocatória para o concurso do formador com o respectivo programa**. Datado de 11 de Dezembro de 1899.
- **Resposta do Duque de Loulé autorizando somente a reprodução fotográfica dos dois relevos expostos na exposição de arte ornamental**. Datada de 16 de Maio de 1882.

Caixa 26:

- **“Borrão. Programma, para o Concurso público trienal d’Academia das Bellas Artes de Lisboa”**. Datado de 30 de Março de 1840.
- [Pasta: “Cartas ao Ill.mo Director Geral Loureiro”]: **Entrega de bustos procedentes das bibliotecas dos extintos conventos**. Datada de 27 de Junho de 1837.
- [Pasta: “Cartas ao Ill.mo Director Geral Loureiro”]: **Pedido de um parecer para a execução de quatro estátuas com destino ao Passeio Público**. Datado de 19 de Junho de 1837.
- [Maço: Ofícios e Cartas, Pasta: “Cartas do Ex.mo Conde de / Mello Vice-Inspector”]: **Pedido à Câmara Municipal para que sejam entregues à Academia de todos objectos artísticos procedentes de edifícios em vias de ser demolidos**. Datado de 26 de Julho de 1839.
- [Maço: Ofícios e Cartas, Pasta: “Cartas do Ex.mo Conde de / Mello Vice-Inspector”]: **Resposta do escultor Assis Rodrigues, comunicando que estava ainda a convalescer de uma doença**. Datada de 23 de Setembro de 1837.
- **Nota que acompanha o mapa do cadastro das moldagens entregues na Escola de Belas-Artes de Lisboa**. Datado de 29 de Agosto de 1953.

Registos de Portarias do Ministério do Reino. 1853-1869:

- **Pedido de modelos de figura para o Colégio Militar.** Datado de 10 de Fevereiro de 1854.
- **Autorização concedida pelo rei para Diomedes Cristofani ocupar o posto de ajudante de formador.** Datado de 25 de Novembro de 1854.
- **Aviso de chegada dos relevos procedentes de Paris.** Datado de 26 de Junho de 1854.
- **Aviso de chegada dos modelos de estátuas procedentes de Roma.** Datado de 11 de Fevereiro de 1856.
- **Requerimento de Maria Roza da Luz e suas filhas Gertrudes Magna Victor, e Euzebia Libania.** Datado de 9 de Novembro de 1858.
- **Oferta de aquisição para modelos de Caetano Julio Zumbo.** Datada de 19 de Maio de 1860.
- **Pedido de esclarecimentos sobre a colecção de reproduções de gesso que se procura executar.** Datado de 13 de Novembro de 1862.
- **Disponibilização da verba para custear as obras de adaptação de uma aula nocturna dos estudos de Architectura e ornamentos destinados aos oficiais, e aprendizes das artes fabris.** Datada de 3 de Dezembro de 1862.
- **Aprovação para se abrirem as galerias de pintura, escultura e gravura aos estudiosos, e ao público.** Datado de 19 de Janeiro de 1863.
- **Participação da portaria que concede em depósito à Academia, os desenhos e chapas que existiam na Imprensa Nacional.** Datado de 10 de Março de 1863.
- **“Officio communicando ao Vice Inspector o ad-/diamentamento da compra do quadro e collecção de / 6 baixos relevos”.** Datado de 20 de Dezembro de 1864.
- **“Portaria auctorizando o Vice Inspector para vender / quatro estatuas de pedra lioz, representando os rios Tejo / Ganges, Nilo, e Eufrates, que existem na Academia.”** Datada de 19 de Setembro de 1865.
- **“Portaria concedendo á sociedade promotora de / bellas artes em Portugal, construir no pateo da / Academia uma sala para n’ellas celebrar as / suas exposições”.** Datada de 18 de Novembro de 1865.
- **Offício comunicando proposta para que os quadros pertencentes ao Instituto Maynense, fossem adquiridos para Academia de Belas-Artes de Lisboa.** Datado 22 de Maio de 1866.

Registos de Portarias do Ministerio do Reino. 1863-1870:

- **Ofício enviado ao architecto Lucas Pereira para saber se no Mosteiro da Batalha existia algum formador.** Datado de 21 de Fevereiro de 1863.
- **Carta de Agradecimento a Joaquim Pedro de Sousa pela oferta de três de desenho.** Datada de 12 de Agosto de 1863.
- **Pedido de cedência de cabeças de animais do matadouro e Vale Escuro.** Datado de 11 de Novembro de 1863.
- **Pedido de comparecência de fotógrafo do Conselho Ultramarino.** Datado de 28 de Dezembro de 1863.
- **Carta de agradecimento pela oferta de quatro modelos de Machado de Castro.** Datado de 10 de Junho de 1864.
- **Ofício informando a Academia de Belas-Artes do Porto sobre as formas disponíveis para vazar modelos.** Datado de 7 de Abril de 1865.
- **Pedido de cedência de um relevo da Igreja da Conceição Velha.** Datado de 7 de Janeiro de 1865.
- **Nota que acompanhou dois bustos remetidos ao Liceu de Santarém.** Datada de 12 de Junho de 1865.
- **Relação de gessos solicitados pela Academia de Belas-Artes do Porto com os respectivos preços.** Datada de 1 de Julho de 1865.
- **Ofício que informa a preparação de uma colecção com destino ao Instituto Industrial do Porto.** Datado de 8 de Março de 1866.
- **Ordem para que se confie 100\$000 réis ao formador para que este parta sem perca sem demora.** Datada de 7 de Dezembro de 1866.
- **“Relação das formas que nesta data man-/dam tirar”.** Datada de 7 de Dezembro de 1866.
- **Pedido de entrega dos objectos artísticos de ouro e prata depositados na Casa da Moeda.** Datado de 19 de Dezembro de 1866.
- **Pedido ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios de Obras Públicas Comércio e Indústria para que se executem reproduções por gesso e fotografia.** Datado de 22 de Dezembro de 1866.
- **“Relação dos monumentos e mais / objectos que vae encarregar de photogra-/phar o Sr. João Victor Pereira Guimarães”.** Datada de 22 de Dezembro de 1866.
- **Relação dos monumentos e mais objectos que vai encarregar de fotografar o Sr. Diogo Francem(?) Wesser(?).** Datada de 22 de Dezembro de 1866.

- **Pedido para se subsidiar em França e Inglaterra 3 conservadores de Arte.** Datado de 22 de Outubro de 1867.
- **Pedido para que sejam permutados os modelos de gesso que acorreram à Exposição Universal de 1867.** Datado de 25 de Outubro de 1867.
- **Resposta a pedido de aquisição de meios corpos em cera na posse do Abade de Castro e Sousa.** Datada de 25 de Outubro de 1867.
- **Ofício que acompanha a oferta de uma reprodução em gesso de uma das campas de bronze do Convento dos Lóios.** Datado de 3 de Março de 1868.
- **Nomeação de Alfredo da Costa Camarate para conservador da colecção de desenhos e gravuras.** Datada de 5 de Maio de 1868.
- **Nomeação de Ernesto Possidónio da Silva para conservador de pinturas e da colecção de antiguidades.** Datada de 5 de Maio de 1868.
- **Pedido de reproduções de monumentos nacionais por Henri Cole.** Datado de 7 de Agosto de 1868.
- **Agradecimento ao formador Ponciano Pieri pela oferta de um busto em gesso do rei D. Fernando II.** Datado de 13 de Agosto de 1868.
- **Carta de agradecimento a Charles Garnier pela oferta de fotografias tomadas da Grande Ópera de Paris.** Datada de 9 de Outubro de 1868.
- **Carta de agradecimento a Prosper Lasserre pela oferta de fotografias.** Datada de 1 de Outubro de 1868.
- **Carta de agradecimento ao arquitecto Luiz Caetano Pedro d'Avila pelo envio de modelos.** Datada de 9 de Outubro de 1868.
- **Carta de agradecimento a Carlos Relvas pela oferta de uma série de vistas fotográficas de alguns monumentos Nacionais.** Datada de 14 de Outubro de 1868.
- **Pedido de cedência de modelos da extinta aula de desenho do Ministério das obras Públicas.** Datado de 13 de Outubro, 10 de Novembro (bis) e 12 de Novembro de 1868.
- **Pedido a Lucas Pereira para que assista a Ponciano Pieri na campanha de moldagens ao Mosteiro da Batalha.** Datado de 7 de Dezembro de 1868.
- **Carta na qual se ajusta uma data para a reprodução de um busto de gesso em posse de Tomás Rego.** Datada de 16 de Abril de 1869.
- **Domingos Maria Gonçalves, conservador da secção d'arte ornamental, é encarregado de uma missão artística na província da Beira.** Datada de 30 de Abril de 1869.

Livro de Correspondência. 1870-1877:

- **Pedido para que se entregue sem pagamento de direitos, uma caixa com duas estátuas em gesso da autoria de Simões de Almeida (tio).** Datado de 11 de Maio de 1870.
- **Participação a Vítor Bastos que já se havia adquirido o modelo anatómico.** Datada de 13 de Setembro de 1870.
- **Pedido para que Victor Bastos entregue as chaves da oficina de moldagens e da arrecadação onde se guardam as formas e modelos.** Datada de 6 de Dezembro de 1870.
- **Pedido de esclarecimentos sobre o andamento da encomenda de modelos de gesso.** Datado de 28 de Dezembro de 1870.
- **Intimação a Vítor Bastos para que este entregue as chaves do seu ateliê que deitam para o exterior do edifício.** Datado de 28 de Dezembro de 1870.
- **Apelo ao Director da Casa da Moeda para facilitar o acesso do formador da Academia à colecção de modelos de gesso.** Datado de 18 de Fevereiro de 1871.
- **Pedido de esclarecimentos sobre a origem do modelo do *Monumento à rainha D. Maria I.*** Datada de 9 de Março de 1871.
- **Intimação a Vítor Bastos para que este inicie o estudo de panejamentos sem mais demora.** Datada de 13 de Março de 1871.
- **Convide para a inauguração da exposição de objectos oferecidos pelo Governo Espanhol.** Datado de 5 de Agosto de 1871.
- **Carta de recomendação de Tomás da Fonseca a encarregado dos negócios em Madrid.** Datada de 25 de Setembro de 1871.
- **Resposta ao pedido endereçado por Vítor Bastos para que fossem substituídos os modelos de gesso nas aulas de Escultura e do Antigo.** Datada de 25 de Outubro 1871.
- **Participação de que foram postas ao dispor de Vítor Bastos 5 estátuas, 3 cabeças e 10 extremidades.** Datada de 10 de Novembro de 1871.
- **Carta de mercês concedidas a personalidades espanholas por ocasião da Exposição de Belas-Artes de Madrid.** Datada de 3 de Janeiro de 1872.
- **Pedido para que se entregue livre de direitos uma caixa contendo modelos de gesso remetida por Alfredo de Andrade.** Datado de 5 de Janeiro de 1872.
- **Carta de agradecimento a Estevan Aparicio.** Datada de 24 de Abril de 1872.

- **Barão Horteiga intermedia apresentação do formador Cristobal Luquesi à Academia.** Datado de 28 de Junho de 1872.
- **Afixação em Diário do Governo do depósito de fotografias de José Joaquim Teixeira Lopes.** Datado de 9 de Abril de 1873.
- **Afixação em Diário do Governo do depósito de fotografias de António Almeida da Costa.** Datado de 9 de Setembro de 1873.
- **Duas notas de encomenda de colecções adquiridas por intermédio de Henry Bournay.** Datadas de 3 de Fevereiro de 1875.
- **Pedido para que se entregue livre de direitos uma caixa remetida de Paris contendo uma estátua anatómica de gesso.** Datado de 1 de Julho de 1875.
- **Pedido de isenção de pagamento de direitos para 15 caixas de modelos de gesso.** Datado de 9 de Setembro de 1875.
- **Oferta de desconto de 80 % na aquisição de modelos de gesso.** Datada de 13 de Dezembro de 1875.
- **Pedido para que o administrador do Concelho de Campo Maior enviasse para a Academia uma lápide encontrada em Ouguela.** Datado de 27 de Dezembro de 1875.
- **Pedido de cedência de armários envidraçados ao Director Geral de Telégrafos.** Datado de 29 de Janeiro de 1876.
- **O formador Cristobal Luquesi solicita que a Academia lhe compre modelos de gesso.** Datado de 10 de Março de 1876.
- **Nota dos gastos incorridos por Augusto Simões ao serviço do Museu Nacional de Bellas-Artes.** Datada de 20 de Março de 1876.
- **Pedido para a reprodução e cedência de direitos de autor da baixela de Wellington.** Datado de 3 de Junho de 1876.
- **Carta de felicitações pelo estabelecimento do Museu Distrital de Santarém.** Datada de 12 de Junho de 1876.
- **“Notas apresentadas ao Ex.mo Presidente do Con-/selho de Ministros”.** Datado de 2 de Agosto de 1876.
- **“Projecto de escriptura de arrendamento do / palacio e quinta de Santa Martha”.** Datado de 2 de Agosto de 1876.
- **Pedido para que sejam arrecadados todos os objectos antigos encontrados no decurso do trabalho de encanamento.** Datado de 20 Setembro de 1876.
- **Pedido de obras literárias da Suécia e envio de modelos de gesso.** Datado de 27 de Fevereiro de 1877.

- **Nota que acompanhou a colecção de modelos de gesso enviada para a Comissão de Permutações.** Datada de 1 de Março de 1877.

Livro de Correspondencia com Diversos. 1889-1909:

- **Comissário da Policia inquire a Academia sobre a possibilidade de 6 relevos procederem do Mosteiro de D. Dinis.** Datado de Novembro de 1892.
- **Pedido de autorização para que o formador moldasse frisos e tabelas do Côro da Igreja de Santa Maria de Belém.** Datado de 13 de Maio de 1893.
- **Resposta a Provedor da Casa Pia, alegando-se falta de verba para a cedência de moldagens.** Datada de 23 de Agosto de 1893.
- **Pedido para que se nomeie pessoa autorizada para receber as cantarias da *Fonte da Samaritana*.** Datado de 30 de Junho de 1906.
- **Carta de agradecimento a Alberto Nunes pela oferta de duas esculturas.** Datada de 22 de Junho de 1900.
- **Carta de agradecimento a Anatole Calmels pela oferta dos modelos do busto de Paços Manuel e dos Paços do Concelho de Lisboa.** Datada de 16 de Julho de 1903.
- **Carta de agradecimento a Anatole Calmels pela oferta dos modelos de três bustos representando os reis D. Pedro IV, D. Pedro V e D. Luís I.** Datada de 9 de Agosto de 1904.
- **Participação à viúva do conde de Almedina, que acaba de ser colocado um medalhão do defunto vice-inspector no Museu de Belas-Artes e Arqueologia.** Datado de 21 de Janeiro de 1905.
- **Nota que acompanha os dois bustos de D. João V e do actor Anastácio Rosa, enviados para o Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia.** Datada de 22 de Março de 1906.
- **Participação a Carlos Reis para que entregue estátua de Sileno e permita a reprodução de uma outra.** Datada de 14 de Abril de 1906.
- **Nota informando o cônsul de França que as obras do escultor Anatole Calmels que haviam sido doadas já se achavam expostas no museu.** Datado de 27 de Abril de 1906.
- **Justificação para não se ter adquirido a escultura intitulada *Hebe*, de Tomás Costa.** Datada de 20 de Julho de 1906.
- **Aceitação de um busto de marquês de Sá da Bandeira da autoria do escultor Anatole Calmels.** Datada de 3 de Agosto de 1906.

– **Lista de obras remetidas para o Museu de Belas-Artes e Arqueologia.**
Datado de 21 de Agosto de 1906.

V. Arquivo Histórico Ultramarino (AHU)

CU – Caixa 295, pasta 15: **Admissão de António Machado para trabalhar na estátua do Príncipe regente.** Datada de 29 de Dezembro de 1804.

VI. Arquivo do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Chiado (AMNAC)

Inventário do Museu de Arte Contemporânea

VII. Academia Nacional de Belas-Artes (ANBA)

Cota 1. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos a diversos: 1836-1844.

- **Carta que acompanhou o busto de *Camões* oferecido a Almeida Garrett.** Datada de 20 de Abril de 1838.
- **Pedido de liquidação das dívidas contraídas com a aquisição de objectos adquiridos em Roma.** Datado de 20 de Julho de 1842.
- **Participação a Maria Margarida Ferreira Borges que fora agraciada com a distinção de académica de mérito.** Datada de 18 de Março de 1843.

Cota 2. Registo das propostas e officios da Academia dirigidos ao Governo: 1841-1844.

- **Pedido de admissão de Ernesto Rusconi para artista agregado de 1.^a classe da Academia.** Datado de 3 de Abril de 1841.
- **Relatório de actividades para os anos lectivo de 1839-40.** Datado de 12 de Janeiro de 1841.
- **Réplica da Academia ao informe de António Manuel da Fonseca sobre a pintura *A Transfiguração*.** Datada de 29 de Abril de 1841.
- **Mapa dos Empregados da Academia.** Datado de 15 de Julho de 1841.
- **Relatório de actividades para o ano de 1841.** Datado de 23 de Dezembro de 1841.

- **Pedido de admissão de um gravador para o lugar de praticante, aludindo-se para o exemplo de dois alunos da Aula de Escultura que foram contratados para a execução do Teatro D. Maria II.** Datado de 8 de Agosto de 1842.
- **Pronúncia da Academia sobre o requerimento de João Gregório Viegas.** Datado de 20 de Fevereiro de 1843.
- **Academia alega indisponibilidade para construir o monumento ao D. Pedro IV para os Açores.** Datado de 22 de Fevereiro de 1843.
- **Requerimento para a contratação do ajudante do formador Manoel António Pereira.** Datado de 2 de Outubro de 1843.
- **Pedido para o provimento de um posto de ajudante de formador em substituição do lugar desbastador.** Datado de 23 de Novembro de 1843.
- **Relatório de actividades para o ano de 1844.** Datado de 3 de Janeiro de 1844.
- **Representação da Academia solicitante a aquisição diversas obras procedentes da colecção da rainha Carlota Joaquina.** Datado de 18 de Janeiro de 1844.
- **Envio de um modelo com as cêrceas do bloco de pedra de uma Estátua figurando a *Magnanimidade*.** Datado de 5 de Março de 1844.

Cota 3. Offícios da Academia dirigidos ao Governo: 1845-1850:

- **Pedido de aquisição de uma colecção de modelos gesso em Roma.** Datado de 28 de Fevereiro de 1845.
- **Pronúncia do conde de Mello sobre o requerimento de José Maria Caggiani no qual este pede para ser admitido a um dos lugares de artista agregado que haviam vago recentemente.** Datado de 19 de Abril de 1845.
- **Representação em que se mostra a urgente necessidade de preparar uma casa que sirva de galeria de pinturas.** Datada de 23 de Maio de 1845.
- **Representação sobre a conveniência de se transferir a Litografia para o edifício da Academia.** Datada de 10 de Outubro de 1845.
- **“Officio respondendo á exigência do / Governador de Nova Gôa sobre a exe-/cução de uma Estatua em marmo-/re de Affonso de Albuquerque”.** Datado de 30 de Junho de 1846.
- **“Relatorio sobre o estado actual da Academia / declarando não se ter / celebrado a sessão triennal”.** Datada de 20 de Agosto de 1847.
- **Propostas de Lei.** Datada de 24 de Novembro de 1849.

- **Explicação remetida à tutela sobre a forma pela qual se havia de adquirir uma colecção de modelos.** Datada de 26 de Junho de 1850.
- **Pronunciação de Assis Rodrigues sobre o pedido de José Maria Caggiani no qual este pede para ser admitido a um dos lugares de praticantes que haviam vagado recentemente.** Datado 19 de Setembro de 1850.

Cota 6. Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1836-1837.

- 24 de Novembro de 1836.
- 27 de Novembro de 1836.
- 17 de Março de 1837.
- 5 de Maio de 1837.
- 18 de Agosto de 1837.
- 11 de Novembro de 1837.

Cota 8. Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1838-1843.

- 12 de Janeiro de 1838.
- 6 de Junho de 1838.
- 9 de Agosto de 1838.
- 25 de Abril de 1839.
- 24 de Dezembro de 1840.
- 14 de Dezembro de 1842.
- 20 de Fevereiro de 1843.

Cota 9. Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1844-1850.

- 26 de Junho de 1844.
- 5 de Dezembro de 1844.
- 29 de Agosto de 1845.
- 27 de Fevereiro de 1846.

Cota 10. Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1851-1856.

- 28 de Agosto de 1851.
- 8 de Março de 1852.
- 5 de Maio de 1852.
- 30 de Março de 1853.
- 29 de Abril de 1853.
- 27 de Abril de 1854.
- 28 de Fevereiro de 1856.

Cota 11. Livro de Actas da Academia das Bellas Artes de Lisboa: 1857-1862.

- 28 de Abril de 1858.
- 30 de Março de 1959.
- 16 de Maio de 1859.
- 28 Fevereiro de 1860.
- 30 de Janeiro de 1861.
- 3 de Fevereiro de 1862.
- 27 de Fevereiro de 1862.
- 5 de Novembro de 1862.
- 28 de Novembro de 1862.

Cota 14. Actas da Comissão Administrativa: 1845-1857 [contabilidade].

Cota 15. Actas da Comissão Administrativa: 1858-1860 [contabilidade].

Cota 16. Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1863-1868.

- 3 de Março de 1863.
- 9 de Maio de 1863.
- 29 de Maio de 1863.
- 15 de Outubro de 1863.
- 9 de Novembro de 1863.
- 30 de Novembro de 1863.
- 23 de Dezembro de 1863.
- 30 de Janeiro de 1864.

- 30 de Agosto de 1865.
- 1 de Agosto de 1866.
- 5 de Dezembro de 1866.
- 13 de Março de 1867.
- 23 de Maio de 1867.
- 23 de Dezembro de 1867.
- 24 de Julho de 1868.
- 22 de Agosto de 1868.
- 8 de Outubro de 1868.

Cota 17. Livro de Actas da Academia Real das Bellas-Artes de Lisboa: 1869-1881.

- 30 de Novembro de 1869.
- 5 de Julho de 1871.
- 26 de Agosto de 1875.
- 16 de Março de 1876.
- 30 de Outubro de 1878.
- 6 de Junho de 1881.

Cota 18. Livro de Actas da Academia Real de Belas Artes de Lisboa: 1883-1910.

- 23 de Fevereiro de 1886.
- 23 de Fevereiro de 1888.
- 23 de Junho de 1894.
- 18 de Junho de 1900.
- 26 de Março de 1909.

Cota 19. Livro de Actas da Comissão Executiva: 1902-1911.

- 24 de Abril de 1911.

Cota 37. Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1844-1849.

Cota 38. Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1837-1844.

Cota 39. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1849-1855.**

Cota 41. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1855-1863.**

Cota 42. **Livro de Receita e Despesa da Academia das Bellas Artes: 1862-1876.**

Pasta 6. MACHADO, Cirilo Volkmar – **Conjunto de desenhos de estátua e Estudos de perspectiva.**

XX – 8 – 21. CASTRO, Joaquim Machado de – **Methodo breve das proporções humanas.** [s. d.].

1.C-SEC.063.

– “**Inventário Geral dos Modelos de Gesso que actualmente existem na Academia das Bellas Artes de Lisboa, com declaração das estações d’onde vieram**”. [sem data, c. 1836].

– **Relação dos modelos de gesso requisitados para a Aula de Escultura da Academia Portuense.** [c. 14 de Abril de 1837].

– **Pedido de autorização para a reprodução da cabeça de cavalo morto.** Datado de 14 de Dezembro de 1855.

1.C-SEC.073. “**Auto do Concurso Público [...] para o provimento do lugar vago de Formador**”. Datado de 26 de Maio de 1859.

2-A-SEC.085. Exposição de Arte Ornamental de Lisboa:

– “**Nota dos trabalhos executados pelo formador / Guido Baptista Lipi, depois do encerramento / da exposição d’arte ornamental**”. [c. 1882]

– **Mapa de despesas efectuadas por Guido Baptista Lippi ao serviço da comissão de Arte Ornamental entre Novembro de 1881 e 15 de Janeiro de 1882.** Datado de 2 de Março de 1882.

– **Resposta de Moreira Rato a pedido de aquisição de modelos de gesso.** Datada de 17 de Novembro de 1881.

2-A-SEC.091. – Livro de Correspondência: 1870-1877: **Carta de Agradecimento a Perpétua de Castro e Sousa.** Datada de 16 de Setembro 1870.

3-D-SEC.226 – **Livro de recibos passados na venda de modelos de gesso: 1900-1909.**

3-D-SEC.232 – **Inventário de aquisições A.R.B.A.: Lista de modelos comprados por Alfredo de Andrade por ordem da Academia.** Datada de 20 de Novembro de 1878.

3-D-SEC.292 – **Relação dos Academicos Honorarios e Academicos de Merito Nacionais e Estrangeiros, e Academicos effectivos.**

Correspondência recebida volume I: 1826-1869. **Carta de Doação de João José Lopes para quatro modelos de barro da autoria de Machado de Castro.** Datada de 8 de Junho de 1862. [Acedido remotamente por intermédio do Digitarq do Arquivo Nacional Torre do Tombo. (PT-ANBA-ANBA-B-001-00003_m1040)]

VIII. Archivio di Stato di Torino (AST)

Busta 35:

– **Carta de condecoração com as insígnias da ordem Militar de Sant'Iago da Espada por mérito científico, literário e artístico.** Datada de 22 de Fevereiro de 1871.

– **“Ácerca da Comissão de acompanhar e entregar / os objectos por Portugal mandados à Exposição de arte / decorativa portuguesa e hespanhola no Museo de South / Kensington em Londres de 1881”.** Notas de 31 de Maio a 14 de Julho de 1881.

IX. Biblioteca da Ajuda – Lisboa (BA)

54-XI-23 (176) – **Inventário de móveis existentes nas Quintas de Queluz e Caxias por Alexandre Rodrigues Ferreira.** Datado de 1798.

X. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)

Res., MSS, Caixa 11, n.º 18: SANTOS, António Ribeiro dos – **Epistola das Belas-Artes.** Datado de 1798-1799.

XI. Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA)

SD (ABAL) 1 / 2 / doc. 5, Extracto 1 – **“Relação dos Objectos recebidos do Museu de South Kensin-/gton”.** Datado de 12 de Junho de 1866.

SD (ABAL) 1 / 3 / doc. 5, Extracto 2 – **“Relação de varios objectos ou antigualhas, pertencentes á Sociedade Archeologia Lusitana”.** Datada de 21 de Fevereiro de 1868.

SD (ABAL) 1 / 5 / doc. 7, Extracto 1 – **Declaração de venda de modelos de Caetano Julio Zumbo.** Datada de 6 de Maio de 1870.

SD (ABAL) 1 / 5 / doc. 17 – **Relação das galvanoplastias encomendadas ao Real-Imperial Museu de Arte e Indústria de Viena.** Datada de 4 de Janeiro de 1875.

SD (ABAL) 1 / 9 / doc. 12 [“Documentos / dos / contractos feitos / pelo falecido / Vice inspector / Marques de Sousa / Holstein.”]

Extracto 2 – **Ofício que discute os termos de aquisição para 69 galvanoplastias.** Datado de 5 de Abril de 1875.

Extracto 6 – **Declaração de compra de objectos artísticos a José António Gaspar.** Datada de 13 de Setembro de 1876.

Extracto 8 – **Carta de José António Gaspar ao vice-inspector Delfim Guedes.** Datada de 20 de Dezembro de 1878.

SD (ABAL) 1 / 9 / doc. 19.

Extracto 1 – **“Documentos relativos aos contractos / e liquidação das dividas da Academia / na gerencia do Marques de Sousa / Holstein”.** Datado de 24 de Abril de 1880.

Extracto 5 – **Declaração de bens adquiridos a Luís Maria da Costa para o Museu Nacional.** Datada de 14 de Janeiro de 1881.

SD (ABAL) 1 / 10 / doc. 10 – **Pedido de aquisição de um retábulo guardado no claustro da Igreja da Sé Velha em Coimbra.** Datado de 28 de Fevereiro de 1882.

SD (ABAL) 1 / 10 / doc. 13,

Extracto 1 – **Termo de responsabilidade pela reprodução do púlpito da Igreja de Santa Cruz em Coimbra.** Datado de 18 de Agosto de 1883.

Extracto 2 – **Carta discutindo a gestão da campanha de moldagens.** [c. Março de 1882.]

Extracto 3 – **Carta remetida por Tomás da Fonseca discutindo a gestão da campanha de moldagens.** [c. Janeiro de 1882]

Extracto 9 – **Contrato para a execução de uma moldagem do púlpito da Igreja de Santa Cruz em Coimbra.** Datado de 30 de Junho de 1883.

SD (ABAL) 1 / 11 / doc. 1, Extracto 3

– **“Relatório acerca do estado d’Academia Real das Bellas-Artes”.** Datado de 26 de Fevereiro de 1864.

– **Relatório da comissão nomeada para avaliar as colecções de quadros que se acham para venda em Lisboa. Documento “A”.** Datado de 26 de Fevereiro de 1864.

SD (ABAL) 3 / 3[3.5] / doc. 14 – **“Duas notáveis exposições de arte francesa, em Lisboa”.** [c. 1934].

SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 16 – **“Entradas”: Registo de incorporações feitas entre 1882 e 1894.** c. 1912(?).

SD (ABAL) 4 / 2 / doc. 17, Extracto 1 – **Registo das ofertas, legados, depositos e incorporações, de objectos de arte.**

SD (ABAL) 7 / 3 / doc. 4 – **“Apontamentos colligidos por Viegas sobre obras de escultura, que, talvez existam no museu, e que me foram por elle entregues em Jan. de 1912”.** Datado de Janeiro de 1912.

XII. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - Archivo Biblioteca (RABASF-AB)

Cota 3-95. **Libro de actas de las sesiones particulares, ordinárias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1869-1873).**

– 14 de Abril de 1871.

– 1 de Maio de 1871.

B – FONTES IMPRESSAS

ABREU, José Miguel – **Apontamentos acerca do Ensino do Desenho Industrial no Porto.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1892.

ALBERGUE DOS INVÁLIDOS DO TRABALHO – **Relatório de Contas da Direcção do Albergue dos Invalidos do Trabalho desde a sua fundação até 31 de Março de 1867.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1868.

ALMEIDA, Fialho de – **Os Gatos.** MOURÃO, M. Antónia Carmona, NUNES, M. Fernanda Pereira (selecção e introdução) [Lisboa]: Ulisseia, 1986.

ARMENINI, Giovanni Battista – **De’veri precetti della pittura.** Ravenna: Appresso Francesco Tebaldini, 1587.

ASSOCIAÇÃO DOS ARCHITECTOS PORTUGUEZES – **Relatorio dos trabalhos effectuados pela Associação dos Architectos Portuguezes desde Julho de 1866 até Janeiro de 1867**. Lisboa: Typographia Franco-Portugueza, 1867.

ASSOCIAÇÃO INDUSTRIAL PORTUGUEZA – **Exposição Industrial Portugueza: regulamento da Secção de Bellas Artes**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1888.

AUDRAN, Gerard – **Les proportions du corps humain mesures sur les plus belles figures de l'antique**. Paris: Chez Girard Audran, 1683.

BALBI, Adrien – **Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve**. Paris: Chez Rey et Gravier, 1822.

BARBOSA, I. Vilhena – **Fragmentos de um roteiro de Lisboa inedito. Arrabaldes de Lisboa. Paço d'Arcos, Oeiras e Carcavellos**. Archivo Pittoresco. Tomo VI, n.º 49 (1863), p. 385-387.

BARBOSA, I. de Villhena – **Jardim Botanico da Ajuda**. Archivo Pittoresco. Tomo V, n.º 28 (1862), p. 220-222.

BARBOSA, I. Vilhena – **O Passeio Público**. Universo Pittoresco. Vol. I., n.º 22, (1840), p. 337-339.

BENALCANFOR, Visconde de – **Vienna e a exposição**. Lisboa: Typographia Progresso, 1873.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre alguns estabelecimentos de instrucção e escolas de desenho industrial em Italia, Alemanha e França e na Exposição de Turim de 1884**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1884.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e de desenho industrial da circumscrição do Sul**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1885.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e de desenho industrial da circumscrição do Sul**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1886.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e de desenho industrial da circumscrição do Sul: annos lectivos 1888-1889**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1889.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e de desenho industrial da circumscrição do Sul: annos lectivos 1889-1890**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e de desenho industrial da circumscrição do Sul: annos lectivos 1890-1891**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e de desenho industrial da circumscrição do Sul: annos lectivos 1890-1891**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca – **Relatório sobre as escolas industriaes e profissionaes na Exposição Universal de Paris de 1889**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1889.

CASTILHO, Júlio de – **Memórias de Castilho**. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1881. Vol I.

CASTILHO, Julio de – **Lisboa Antiga, Bairros Orientais**. Lisboa: [s.n.], 1938. Vol. XII.

CASTRO, Joaquim Machado de – **A El rei D. João VI. Nosso Senhor. Projecto para se lhe erigir huma estatua pedestre na presente corte do Rio de Janeiro**. Lisboa, 1818. In: LIMA, Henrique Campos de. Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1825, p. 257-281.

CASTRO, Joaquim Machado de – **Analyse grafic'orthodoxa, e demonstrativa**. Lisboa, 1805. In: LIMA, Henrique Campos de. Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1825, p. 85-168.

CASTRO, Joaquim Machado de – **Carta dirigida a pessoa indeterminadas em 3 de Fevereiro de 1817**. In: LIMA, Henrique Campos de. Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1825, p 319-325.

CASTRO, Joaquim Machado de – **Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I. FRANÇA, José-Augusto (posfácio)**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975 [edição fac-símile da edição de 1810].

CASTRO, Joaquim Machado de – **Dicionário de Escultura**. Lisboa: Livraria Coelho, 1937.

CASTRO, Joaquim Machado de – **Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha N. Senhora**. Lisboa, 1818. In: LIMA, Henrique Campos de. Joaquim Machado de Castro. Escultor Conimbricense. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1825, p. 197-256.

CAVACEPPI, Bartolomeo – **Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche scelte restaurata da Bartolomeo Cavaceppi Scultore Romano**. Roma: Stamperia di Generoso Salomoni, 1769.

COLLIGNON, Maxime – **L'enseignement de L'Archeologie Classique et les Collections de moulages dans les Universités Allemandes**. Paris: Typographie Georges Chamerrot, 1882.

COMISSÃO DOS ARTISTAS DE LISBOA – **Relatorio da Comissão dos Artistas de Lisboa ácerca da Exposição Internacional de Londres em 1862**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1863.

CONSELHO GERAL DE ALFANDEGAS – **Relatório dos trabalhos desempenhados no anno de 1879**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

CORDEIRO, Luciano – **As obras dos Jeronymos: Parecer apresentado à comissão dos Monumentos Nacionaes** Em sessão de 7 de Novembro de 1895. Lisboa: Typhographia Casa Portuguesa, 1895.

[CORDEIRO, Luciano] – **Relatorio dirigido ao illustrissimo e excellentissimo senhor ministro e secretario d'estado dos negócios do reino, pela comissão nomeada por decreto de 10 de Novembro de 1875, para propor a reforma do ensino artístico, e a organização do serviço dos museus, monumentos históricos e arqueológicos: 1.^a parte (relatório e projectos); 2.^a parte (actas e comunicações).** Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.

CORDEIRO, Luciano – **Thesouros D'Arte: Relannces d'um viajante.** Lisboa: [s.n.] 1875.

CORVO, João de Andrade – **A instrução publica, discurso pronunciado nas sessões de 9, 10 e 11 de Abril de 1866.** Lisboa: Typografia da Sociedade Typographica Franco Portuguesa, 1866.

COSTA, António da – **História da instrução popular em Portugal.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1871.

COSTA, Félix da – **The Antiquity of the Art of Painting.** Intr. George Kubler. New Haven e Londres: Yale University Press, 1967.

CAVROÉ, Pedro Alexandre – **Curiosidades.** Jornal das Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana. N.º V (1816), p. 80-85.

CAVROÉ, Pedro Alexandre – **Da Estatuaria, e Escultura em Pedra em Portugal.** Jornal das Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana. N.º XIII (1816), p. 207-211.

D' ANDRADE, José Sérgio Veloso – **Memoria sobre chafarizes, bicas, fontes e poços públicos de Lisboa, Belem, e muitos logares do termo.** Lisboa: Na Imprensa Silvana, 1851.

Descrição da Exposição Universal de 1851 – Lisboa: Typographia da Empreza da Lei, 1851.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean Lerond – **L'Encyclopédie. Recueil de Planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Mécaniques, avec leur Explication. Dessin et Peinture.** [Edição fac-similada]. Paris: Inter-livres, 1994.

DINIZ, Pedro – **O Tejo e o Nilo.** Archivo Pittoresco. Tomo I, n.º 14 (1857-1858), p. 107-108.

Documentos oficiais da Comissão Central Portuguesa para a Exposição Universal de 1855 e sistema de classificação. Lisboa: Imprensa Nacional, 1854.

ERASMO DE ROTERDÃO, Desidério – **Opus Epistolarum.** P. S. Allen e H. M. Allen, comp. 3.^a ed. Londres: Oxford University Press, 1965, vol. IV.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – **Regulamento provisório dos estudos.** Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1882.

Estatutos da Academia das Bellas Artes de Lisboa. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1843.

Estatutos da Associação dos Architectos Civis Portuguezes. Lisboa: Typographia da Sociedade Tipographica Franco Portuguesa, 1864.

EXPOSIÇÃO DISTRITAL DE COIMBRA DE 1884 – Revista, conferências, prémios. Coimbra: Antonio Joaquim Pinto Madeira, 1884.

Exposição Universal de Vienna de Austria em 1873: programma. [Lisboa]: Imprensa Nacional, 1872.

FALDA, Giovanni Battista – **Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi publici della città.** Roma: [s.n.], 1665- 1678.

FERNÁNDEZ DE LOS RIOS, Angel – **Mi mision en Portugal: anales de ayer para la enseñanza de mañana.** Lisboa: Bertrand, 1876.

FERREIRA, José Maria de Andrade – **A reforma da Academia Nacional das Bellas Artes.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

FIGANIÈRE, Jorge César de – **Dous Rios de Pedra.** In: Castilho, Alexandre Magno de, coord. Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1858. Lisboa: Imprensa Nacional, 1857, p. 137.

FIGUEIREDO, Borges de – **O Mosteiro de Odivelas: Casos de Reis e Memórias de Freiras.** Lisboa: Livraria Ferreira, 1889.

FINO, Gaspar Cândido da Graça Corrêa – **Collecção de Legislação Industrial.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1893.

FÜLLER, Josef – **Manual do Formador e Estucador.** Lisboa: Bibliotheca de Instrução Profissional, [s.d.].

FURTADO, Tadeu Maria de Almeida – **Apontamentos para a historia da Academia Portuense de Bellas Artes.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1896.

FURTWÄNGLER, Adolf – **Greek & Roman Sculpture.** Trad. Horace Taylor. Londres: J. M. Dent. / Nova Iorque: E. P. Dutton, 1914.

GOETHE, Johann Wolfgang Von – **Viagem a Itália.** Trad. João Barrento. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.

GUIMARÃES, J. Vieira da S. – **Cátalogo da exposição concelhia industrial-agricola de Thomar.** Lisboa: Imprensa Lucas, 1895.

HOGARTH, William – **Analysis of Beauty.** Londres: John Reeves, 1753.

HOLANDA, Francisco de – **Álbum dos Desenhos das Antigualhas.** Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

HOLANDA, Francisco de – **Da pintura antiga.** Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco de – **Diálogos em Roma.** Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco de – **Do Tirar Polo Natural.** Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

[HOLSTEIN, Marquês de Sousa] – **Observações sobre o Actual Estado do Ensino das Artes em Portugal, a Organização dos Museus e o serviço dos Monumentos Históricos e da Archeologia oferecidas à comissão nomeada por Decreto de 10 de Novembro de 1875.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

LAIRESSE, Gérard de – **Principios da arte da gravura, trasladados do Grande Livro dos Pintores de Gerardo Lairese Livro Decimo Terceiro: para servirem de appendice aos Principios do Desenho do mesmo author, em beneficio dos gravadores do Arco do Cego.** Trad. José Mariano da Conceição Veloso. Lisboa: na Typographia Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

LEITÃO, Carlos Adolfo Marques – **Eschola Industrial Marquez de Pombal: o seu estado actual e notícia do movimento escolar no anno lectivo de 1891-1892.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1899.

LOUREIRO, Francisco de Sousa – **Na sessão publica trienal, e distribuição dos prémios na presença de Suas Magestades Fidelissimas, em 29 de Dezembro de 1843. Discurso pronunciado pelo director...** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1884.

LUPI, Miguel Ângelo – **Indicações para a Reforma da Academia Real de Bellas Artes de Lisboa. Dirigidas ao Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Vice-Inspector da mesma Academia.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1879.

[MACEDO, Manuel] – **O Muzeu Nacional de Bellas Artes. Apontamentos.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1892.

MACHADO, Bernardino – **Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria em 1893: Indústria.** Coimbra: Typographia Franco Amado, 1898.

MACHADO, Cirilo Volkmar (Prefácio e tradução) – **As Honras da Pintura, esculptura e architectura: Discurso de João Pedro Bellori.** Lisboa: Impressão Régia, 1815.

MACHADO, Cirilo Volkmar – **Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e esculptores, architotos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922. Subsídios para a História da Arte portuguesa, n.º V [1.ª ed. de Lisboa, 1823].

MACHADO, Cirilo Volkmar – **Conversações sobre Pintura, Escultura e Architectura: Escriptas e dedicadas aos professores e amadores das Bellas Artes.** Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1794-1798.

MACHADO, Cirilo Volkmar – **Tratado de Architectura & Pintura.** Reprodução fac-símile da edição de 1823. Paleografia de Ana Calado Inácio; transcrição, prefácio e notas de Francisco Gentil Berger; nota de Abertura de Augusto Pereira Brandão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação e Bolsas, 2002.

MARTINS, Francisco Vasques – **Relatório de 25 de Outubro de 1856.** In: Na Sessão Publica Treinnal e distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na

Presença de Suas Magestades Fidelissimas, e Altezas. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1856, p. 13-16.

MARTINS, Francisco Vasques – **Relatório lido em 20 de Dezembro de 1852 na Sessão Publica Treinnal e distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas, e Altezas**. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852.

MELLO, Conde de – **Discurso pronunciado pelo Conde de Mello, Vice-Inspector da Academia das Bellas Artes de Lisboa, no dia da Sessão Solemne, e Exposição, em 30 de Novembro de 1840**. Lisboa: [s.n.], 1840, p. 1-7.

MENGES, Anton Raphael – **Ouvres Complètes D’Antoine-Raphael Menges: Premiere peintre du roi d’Espagne, contenant Diférens Traités sur la Théorie de La Peinture**. Paris: Hotel de Tou, 1786.

MINISTÈRE DE L’INTERIOR – **Conseil de perfectionnement de l’enseignement des arts du dessin: procès-verbaux de la sessão de 1876**. Bruxelles: F. Gombaets, 1877.

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS COMERCIO E INDÚSTRIA – **Reforma do ensino industrial e reorganização dos respectivos institutos: decreto de 20 de Dezembro de 1864**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1865.

NARDINI, Famiano – **Roma Antica**. Roma: Il Falco, 1666.

ORTIGÃO, Ramalho – **A Arte Portuguesa**. Tomo I e II, Lisboa: Livraria Clássica, 1943-1947.

ORTIGÃO, Ramalho – **Notas de viagem: Paris e a Exposição Universal, 1878-1879**. Lisboa: Clássica, 1945.

PEREIRA, Gabriel – **Monumentos Nacionaes**. Lisboa: Typographia do Dia, 1900. Vol. I.

PERRIER, François – **Segmenta nobilium Signorum et Statuarum, quae temporis dentem invidium evasere urbis aeternae ruinis erepta**. París: Chez la Veuve Perier, 1638.

PINHEIRO, Rafael Bordalo – **O Estado do Estado**. O António Maria. N.º 160 (22 de Junho de 1882).

PORTUENSE, Vieira – **Discurso feito na abertura da Academia de Desenho e Pintura na cidade do Porto**. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1803.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine – **The Destination of Works of Art and the Use to which they are Applied**. Trad. Henry Thompson. Londres: [s.n.], 1821.

QUEIRÓS, Eça de – **O Primo Basílio: Episódio Doméstico**. Ed. Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. (1.ª ed. 1878).

RACZYNSKI, Atanazy – **Dictionnaire historico-artistique du Portugal**. Paris: J. Renouard, 1847.

RACZYNSKI, Atanazy – **Les arts en Portugal: Lettres**. Paris: Jules Renouard, 1846.

RASTEIRO, Joaquim – **Quinta e palácio da Bacalhoa em Azeitão: monografia histórico-artística**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1895.

Reforma da Academia de Bellas Artes de Lisboa (Decreto de 22 de Março de 1881). Lisboa: Typographia e Lytografia de Adorphy Modesto, 1884.

REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – **Boletim de Architectura e Archeologia da real Associação dos Architectos civis e archeologos Portugueses**. 3.^a série, tomo VII, n.º 8, 1897.

REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – **Boletim de Architectura e Archeologia da real Associação dos Architectos civis e archeologos Portugueses**. 4.^a série, tomo IX, n.º 1, 1903.

REAL CASA PIA DE LISBOA – **Breve notícia da Real Casa Pia de Lisboa: seguida de uma relação de alguns trabalhos dos alumnos da dita casa enviados a Exposição Universal de Paris em 1878**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

REAL CASA PIA DE LISBOA – **Do ensino do desenho na real Casa Pia de Lisboa**. Lisboa: Lallemand Frères, 1873.

REAL CASA PIA DE LISBOA – **Real Casa Pia de Lisboa: programma do ensino de desenho**. Lisboa: Typographia Belenense, 1890.

RELVAS, Carlos; SIMÕES, Augusto Filipe; RELVAS, José – **Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa, 1882**. Lisboa: Officina de J. Leibold, 1883.

RESENDE, André de – **As Antiguidades da Lusitânia**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 1.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

RESENDE, André de – **Historia da antiguidade da cidade de Euora**. Euora: per Andree de Burgos, 1553.

RIBEIRO, José Silvestre – **Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos sucessivos reinados da monarchia**. Tomos. I-XVIII, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1871-1914.

RIPA, Cesare – **Iconología**. Trad. Juan Barja. Madrid: Akal, 2007.

RODRIGUES, Francisco de Assis – **As proporções do corpo humano medidas sobre as mais bellas estatuas da antiguidade**. Lisboa: Na Imprenssão Régia, 1830.

RODRIGUES, Francisco de Assis – **Commemorações - Faustino José Rodrigues**. Revista Universal Lisbonense. N.º 7 (1842-1843), p. 256-258.

RODRIGUES, Francisco de Assis – **Commemorações - Joaquim Machado de Castro**. Revista Universal Lisbonense. N.º 7 (1842-1843), artigo n.º 1029, p. 99-102.

RODRIGUES, Francisco de Assis – **Dicionário Technico e Histórico de pintura, escultura, architectura e gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

RODRIGUES, Francisco de Assis – **Discurso Pronunciado em 30 de Dezembro de 1852, na Sessão Publica Triennial, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas e Altezas.** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852.

RODRIGUES, Francisco de Assis – **Memória de Escultura, apresentada e proferida no concurso para o provimento ao lugar de professor substituto da Aula e Laboratório de Escultura.** Lisboa: Na Impressão Régia, 1829.

RODRIGUES, Francisco de Assis – **Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano, dedicado á mocidade estudiosa, que se applica ás Artes do Dezenho.** Lisboa: Typografia de A. S. Coelho, 1836.

RODRIGUES, Francisco de Assis – **Na Sessão Publica Triennial, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas e Altezas em 25 de Outubro de 1856.** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1856, p. 3-11.

RODRIGUES, Francisco de Assis – **Na Sessão Publica Triennial, e Distribuição de Premios da Academia das Bellas Artes de Lisboa, na Presença de Suas Magestades Fidelissimas em 29 de Março de 1862.** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1862, p. 1-11.

SANTOS, João José dos – **Exame critico do opúsculo: Reforma d’Academia de Bellas Artes de Lisboa.** Lisboa: Typographia de G. M. Martins, 1860.

SANTOS, João José dos – **Os dois concursos ou a Academia das Bellas Artes de Lisboa pelo Sr. José Ferreira de Andrade: Offerecido á dita academia.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1860.

SECRETARIADO DAS COMEMORAÇÕES – **Revista illustrada da exposição districtal de Coimbra em 1884.** [Edição fac-similada]. Coimbra: Secretariado das Comemorações, 1984.

SENDIM, Mauricio Jozé – **Desenho Elementar da Figura Humana.** In: Tractado Elementar de Desenho e Pintura. Lisboa: Imprensa de C. A. da Silva Carvalho, 1840.

SEQUEIRA, José da Costa – **Compendio de geometria pratica applicada às operações de Desenho para servir d’estudo preliminar a quem se dedica às Bellas Artes, ou às artes mecânicas.** Lisboa: Typographia da Academia de Bellas Artes, 1839.

SEQUEIRA, José da Costa – **Elementos de perspectiva theorica e practica para instrucção preliminar dos architectos, pintores, escultores e de toda a classe de pessoas que se dedicam às Artes do Desenho.** Lisboa: Typographia da Academia de Bellas Artes, 1842.

SEQUEIRA, José da Costa – **Memória descritiva do projecto para o Monumento que se pretende consagrar à memória de SMI o Senhor D. Pedro, duque de Bragança, oferecido aos amigos e “artistas nacionais”.** Lisboa: Typographia de F. L. V. de Lara Everand, 1842.

SEQUEIRA, José da Costa – **Methodo gráfico para se aprenderem com muita facilidade elementos de geometria practica, e o desenho linear aplicado às Belas-Artes, às profissões mecânicas e industriais, e, em geral a todas as classes scientificas, e estudiosas.** Lisboa: Na Typographia de Castro & Irmãos, 1856.

SEQUEIRA, José da Costa – **Noções teóricas de Architectura Civil seguidas de um breve tratado das Cinco Ordens de Architectura de J. B. Vignola.** Lisboa: Typographia de A. S. Coelho, 1839.

SEQUEIRA, José da Costa – **Relatorio que perante as Augustas Pessoas de Suas Magestades A Rainha, e El-Rei Seu Augusto Excelso Esposo, leo o Professor Substituto servindo de Secretario da Academia das Bellas Artes de Lisboa, no dia 22 de Dezembro do corrente anno, em que teve lugar a Sessão Solemne Triennial da mesma Academia.** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1844, p. 3-15.

SEQUEIRA, José da Costa – **Relatorio que perante as augustas pessoas de suas magestades A Rainha, e El-Rei Seu Augusto Excelso Esposo, leo o Professor Substituto servindo de Secretario da Academia das Bellas Artes de Lisboa, no dia 20 de Novembro de 1840.** Lisboa: [s.n.], 1840: p. 1-12.

SILVA, César da – **Real Casa Pia de Lisboa. Breve História da sua fundação, grandeza e desenvolvimento de 1780 até ao presente.** Lisboa: Typographia Brito Nogueira, 1896.

SILVA, João Cristino da – **Segunda Visita à Exposição Internacional do Porto em 1866.** Lisboa: Typographia Universal, 1866.

SILVA, João Cristino da – **Visita á Exposição Internacional do Porto em 1866.** Lisboa: Typographia Universal, 1866.

SILVEIRA, Joaquim Henriques Fradesso da – **Relatorio do serviço do commissariado portuguez em Vienna de Austria: na exposição universal de 1873 dirigido a sua magestade El-Rei o Senhor D. Luiz 1.º.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1874.

SIMÕES, Augusto Filipe – **A exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola em Lisboa.** Lisboa: Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1882.

SOMMERARD, E. Du – **Galerie de l’histoire du Travail. L’Exposition Universelle de 1867 illustrée.** 10 de Outubro (1867), p. 199-201.

TABORDA, José da Cunha – **Regras da Arte da Pintura com breves reflexões criticas sobre caracteres distinctivos de suas escolas, vidas, e quadros de seus mais célebres professores.** [1.ª ed. Lisboa, 1815]. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

TELO, Joaquim – **Catálogo dos trabalhos no Museus Industrial e Commercial de Lisboa e executados nas Escolas Industriaes e de Desenho Industrial da Circumscrição do Sul, no ano lectivo de 1889/1890.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.

THOMPSON, Thurston – **The sculptural ornament of the Monastery of Batalha in Portugal: twenty photographs by Thurston Thompson with a descriptive account of the building.** Londres: the Arundel Society for Promoting the Knowledge of Art, 1868.

VARNHAGEN, Francisco – **Replica Apologetica de um escriptor calumniado e juízo final de um plagiário difamador que se intitula general.** Madrid: Imprensa da Viúva da D. R. J. Dominguez, 1846.

VASARI, Giorgio – **Le Vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori.** Vols. I-IX, Milão: Club del Libro, 1962.

VASCONCELOS, Joaquim de – **A Exposição dos Gessos do Lyceu do Porto.** Revista da Sociedade de Instrução do Porto. Vol. I, n.º 9 (Set. de 1881), p. 268-271.

VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma de Bellas-Artes: (analyse do relatorio e projectos da Comissão Official nomeada em 10 de Novembro de 1875).** Porto: Imprensa Litterario-Commercial, 1877.

VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes: (analyse da segunda parte do relatorio official).** Porto: Imprensa Litterario-Commercial, 1878.

VASCONCELOS, Joaquim de – **A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho.** Porto: Imprensa Internacional, 1879.

VASCONCELOS, Joaquim de – **Cartas.** Porto: Marques Abreu, 1975.

VASCONCELOS, Joaquim de – **Da Architectura Manuelina: Conferência realizada na Exposição districtal de Coimbra.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1885.

VASCONCELOS, Joaquim de – **Projecto de um Museu de Gessos para a Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa.** Revista da Sociedade de Instrução do Porto. Vol. I, n.º 8 (Agosto de 1881), p. 253-257.

VASCONCELOS, Joaquim de – **Projecto de um Museu de Gessos para a Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa (continuação).** Revista da Sociedade de Instrução do Porto. Vol. I, n.º 10 (Out. de 1881), p. 317-312.

VASCONCELOS, Joaquim de – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa IV: A oficina de reprodução.** Actualidade. N.º 7 (10 de Jan. de 1880).

VASCONCELOS, Joaquim de – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa V: A oficina de reprodução.** Actualidade. N.º 8 (11 de Jan. de 1880).

VASCONCELOS, Joaquim de – **Reforma do ensino de bellas-artes de Lisboa. A História da Academia de Lisboa VI: A oficina de reprodução.** Actualidade. N.º 9 (13 de Jan. de 1880).

VASCONCELOS, José Leite de; SARMENTO, Francisco Martins – **Cartas de Leite Vasconcelos a Martins Sarmiento (Arqueologia e Etnografia) 1879-1899**. Guimarães: Sociedade Martins Sarmiento, 1958.

VASCONCELOS, (Padre) Inácio da Piedade – **Artefactos Symmetriacos e Geometricos Advertidos e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes, Esculturaria e da Pintura**. Lisboa: Joseph António da Silva, 1733.

VEIGA, Sebastião Philippes Estácio da – **Antiguidades Monumentaes do Algarve: Tempos Prehistoricos**. Vol. I-IV. Lisboa: Imprensa Nacional, 1886-1891.

VEIGA, Sebastião Philippes Estácio da – **Memoria das antiguidades de Mértola observadas em 1877**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1880.

VIEIRA JÚNIOR, Francisco – **Discurso feito na abertura da Academia de Desenho, e Pintura, na cidade do Porto**. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, 1803.

VIEIRA LUSITANO – **O insigne pintor, e leal esposo Vieira Lusitano: historia verdadeira, que elle elcreve em cantos lyricos, e offerece ao Illust. e Excellent. Senhor Joze da Cunha Gran Ataide e Mello**. Lisboa: Officina Patriacal de Francisco Luiz Ameno, 1780.

VITERBO, Sousa – **A capella de S. João Baptista erecta na Egreja de S. Roque: notícia historica e descriptiva**. Lisboa: [s.n.], 1900.

WINCKELMANN, Johann – **History of the Art of Antiquity**. Trad. Harry Francis Mallgrave. Los Angeles: Getty Research Institute, 2006.

WINCKELMANN, Johann – **Réflexions sur l'imitation des ouvres grecque en peinture et en sculpture**. Aubier: Montaigne, 1954.

C – CATÁLOGOS

AA.VV. – **Memórias em Gesso, Exposição do Acervo Escultórico, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 1996.

AA.VV. – **Machado de Castro. Do convento de Mafra a S. Francisco**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa, 1999.

AA.VV. – **Tasselos, Passado – Presente. Exposição do Acervo Escultórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 1996-1997.

AA.VV. – **A fleur de peau: le moulage sur nature au XIXe siècle**. [Catálogo da exposição patente no Museu de Orsay em Paris entre Outubro de 2001 e Janeiro de 2002, no Henry Moore Institute de Leeds entre Fevereiro e Maio de 2002, no Hamburger Kunsthale de Hamburgo entre Junho e Setembro de 2002 e no Museo

Vizenzo Vela em Ligornetto entre Setembro e Novembro de 2002.] Paris: Réunion des musées nationaux, 2001.

ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Descrição das Obras Apresentadas na Primeira Exposição Triennial da Academia das Bellas Artes de Lisboa.** Lisboa: [s.n.], 1840.

ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1843.** Lisboa: [s.n.], 1843.

ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição do Anno de 1852.** Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1852.

ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Quarta Exposição. Descrição das Obras de Bellas Artes.** Lisboa: Typographia Castro & Irmão, 1856.

ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Quinta Exposição. Descrição das Obras de Bellas Artes.** Lisboa: Typographia Castro & Irmão, 1862.

ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição em 1871 dos Trabalhos Escolares e Provas dos Concursos de 1868 a 1870.** Lisboa: Imprensa Litteraria, 1871.

ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição dos Trabalhos Escolares, Provas dos Concursos e Obras de Diversos Artistas de 1871 a 1873.** Lisboa: Imprensa Litteraria, 1874.

ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição em 1877 dos Trabalhos Escolares e Provas dos Concursos de 1874 a 1876.** Lisboa: Typographia das Horas Românticas, 1877.

ACADEMIA DAS BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição em 1879 dos Trabalhos Escolares e Provas dos Concursos de 1876 a 1879.** Lisboa: Typographia das Horas Românticas, 1879.

ACADEMIA REAL DE BELLAS ARTES DE LISBOA – **Catalogo das obras de arte executadas por artistas portugueses enviadas à exposição internacional de Madrid em 1871 pela comissão nomeada pelo governo portuguez e expostas em Lisboa nos dias 6 a 13 de Setembro.** Lisboa: Typographia Universal, 1871.

ACADEMIA REAL DE BELLAS ARTES DE LISBOA – **Catalogo dos objectos offerecidos pelo Governo Hespanhol á Academia Real das Bellas Artes de Lisboa e a outros estabelecimentos de Portugal em 1871.** Lisboa: Typographia Universal, 1871.

ALMAGRO GORBEA, María José – **Catálogo del arte clásico.** Madrid: Museo de Reproducciones Artísticas. 2000.

ARRUDA, Luísa; CARVALHO, José Alberto Seabra, coord. – **Vieira Lusitano (1699-1783). O Desenho.** Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000.

ASSOCIAÇÃO DE ARCHEOLOGOS PORTUGUESES, org. – **Exposição Olisiponense: Edifício Histórico do Carmo**. Lisboa: [s.n.], 1917.

ASSOCIAÇÃO INDUSTRIAL PORTUGUEZA – **Catálogo da Exposição Nacional das Indústrias**. Vol. 3, Lisboa: Imprensa Nacional, 1888-1889.

AZCUE BREA, Leticia – **Cupid**. In: GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI FIRENZE. Lorenzo Bartolini: Beauty and Truth in Marble. Florença: Giunti, 2011, p. 334.

AZCUE BREA, Leticia – **Bartolini and collectors in Spain and Portugal**. In: GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI FIRENZE. Lorenzo Bartolini: Beauty and Truth in Marble. Florença: Giunti, 2011, p. 97-110.

AZCUE BREA, Leticia – **La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catalogo y Estudio**. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

BARBERINI, Maria Giulia – **Base or Noble Material? Clay Sculpture**. In: MUSEUM OF FINE ARTS [Houston] – Earth and Fire: Italian Terracota Sculpture from Donatello to Canova. [Catálogo da exposição realizada entre Novembro de 2001 e Fevereiro de 2002 no Museum of Fine Arts de Houston e no Victoria & Albert Museum entre Março e Julho de 2002.] New Haven: Yale University Press, 2001.

BARBERINI, Maria Giulia; GASPARRI, Carlo (ed.) – **Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)**. [Catálogo da exposição realizada no *Pallazo de Venezia* em Roma.] Roma: Fratelli Palombi, 1994.

CAMPOS, Fernanda Maria Guedes [et al.] – **A Casa Literária do Arco do Cego: bicentenário, (1799-1801): “sem livros não há instrução”**. [Catálogo da exposição.] Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

CARVALHO, Eduardo J. S.; REIS, Filipe D. V. – **Catálogo da colecção de quadros, gravuras, estampas, móveis, esculturas, adornos e outros objectos de arte do Palácio do Senhor Marquez de Pombal em Oeiras: Exposição no Palácio Ex-Camarido, por amável e honrosa cedência da Nunciatura Apostólica de Lisboa**. Lisboa: Imperio, 1939.

CARVALHO, Maria João Vilhena de; FRANCO, Anísio – **Os Della Robbia da Rainha D. Leonor: Imagens Florentinas do mosteiro da Madre Deus de Lisboa**. In: Casa Perfeitíssima: 500 anos da fundação do Mosteiro da Madre de Deus. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2009, p. 133-144.

CASA MUSEU ANASTÁCIO GONÇALVES – **Henry Burnay de Banqueiro a Coleccionador**. [Catálogo da exposição.] Lisboa: Casa Museu Anastácio Gonçalves, 2003.

CASA MUSEU ANASTÁCIO GONÇALVES; PAIS, Alexandre Nobre, coord. – **Uma Família de Coleccionadores: Poder e Cultura: Antiga Colecção Palmela**. [Catálogo da exposição] Lisboa: Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001.

Catalogo dos objectos particulares collocados na Exposição Philantropica, 1858. Lisboa: Typographia Franco Portugueza de Lallement, 1858.

Catalogo illustrado da Exposição Rectrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola Celebrada em Lisboa em 1882 sob a Protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I e a Presidência de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

Catalogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura: existentes na Academia de Bellas Artes de Lisboa. 1.^a ed. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1868.

Catalogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura: existentes na Academia de Bellas Artes de Lisboa. 2.^a ed. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1872.

Catalogo Provisório do Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologico – Secção de Pintura. Lisboa: Imprensa Nacional, 1889.

Catalogo Provisório do Museu Nacional de Bellas Artes – Secção de Pintura. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.

Catalogue spécial de la section portugaise a l'Exposition Universelle de Paris en 1867. Paris: Libraire Administrative de Paul Dupont, 1867.

CENTRO ARTISTICO PORTUENSE – Catalogo da primeira Exposição-Bazar de Bellas Artes promovida pelo centro artístico Portuense no Palacio de Crystal do Porto. Porto: Imprensa Ferreira de Brito, 1881.

DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS – Museu de Escultura comparada. Gipsoteca. Lisboa: [s.n.], 1863.

DRAPER, James David; SCHERF, Guilhem – Playing with Fire: European Terracota model, 1740 to 1840. Nova Iorque: Metropolitan Museum, 2003.

ENLART, Camille; ROUSSEL, Jules Adolphe Napoléon – Catalogue général du Musée de sculpture comparée au palais du Trocadéro (moulages). Paris: A. Picard et fils, 1910.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1890-1891 e dos Pensionistas do estado em paiz estrangeiro no mesmo período. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1891.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1891-1892 e dos Pensionistas do estado em paiz estrangeiro no mesmo período. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1893.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1892-1893 e dos Pensionistas do estado em paiz estrangeiro no mesmo período. 11.^a Exposição Annual. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1894.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1893-1894 e dos Pensionistas do estado em paiz estrangeiro no mesmo período. 12.^a Exposição Annual. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1895.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1894-1895. 13.^a Exposição Annual. Lisboa: Typographia e Lythographia a Vapor da Papelaria Progresso, 1896.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alumnos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1895-1896. 14.^a Exposição Annual. Lisboa: Typographia do Commercio, 1897.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alunos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1896-1897. 15.^a Exposição Annual. Lisboa: Typographia do Commercio, 1898.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alunos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1897-1898. 16.^a Exposição Annual. Lisboa: Typographia do Commercio, 1899.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Catalogo da Exposição dos Trabalhos dos Alunos da Escola de Bellas Artes de Lisboa aprovados no anno lectivo de 1898-1899. 17.^a Exposição Annual. Lisboa: Imprensa Nacional, 1899.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Catálogo da Exposição triennial de 1879 a 1882. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1882.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Exposição dos trabalhos Escolares aprovados do anno lectivo de 1882-1883. Lisboa: [s.n.], 1883.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Exposição dos trabalhos Escolares: aprovados no anno lectivo de 1883-1884 na Escola de Bellas Artes de Lisboa. Lisboa: Typographia Adolpho Modesto, 1885.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Exposição dos trabalhos Escolares aprovados no anno lectivo de 1884-1885 na Escola de Bellas Artes de Lisboa. Lisboa: Typographia e Lithographia de Adolpho Modesto, 1886.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Exposição dos trabalhos Escolares aprovados no anno lectivo de 1885-1886 na Escola de Bellas Artes de Lisboa. Lisboa: Typographia e Lithographia de Adolpho Modesto, 1887.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – Exposição dos trabalhos Escolares aprovados no anno lectivo de 1886-1887 na Escola de Bellas Artes de Lisboa. Provas do Concurso dos Candidatos Approvados para Pensionistas do Estado em Paizes Estrangeiros no Anno Lectivo de 1887 a 1888. Lisboa: Typographia Adolpho Modesto, 1888.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição dos trabalhos Escolares aprovados no anno lectivo de 1887-1888 na Escola de Bellas Artes de Lisboa. Provas do Concurso dos Candidatos Approvados para Pensionistas do Estado em Paizes Estrangeiros no Anno Lectivo de 1888 a 1889.** Lisboa: Typographia Adolpho Modesto, 1889.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DE LISBOA – **Exposição dos trabalhos Escolares aprovados no anno lectivo de 1889-1890 na Escola de Bellas Artes de Lisboa.** Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1890.

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE PARIS 1889 – **Catalogue officiel des Sections Portugaises.** Paris: Imp. de la Société Anonyme de Publications Périodiques, 1889.

FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO; ALMEIDA-MATOS, Lúcia – **Exercício do Desenho na Colecção da FBAUP.** Porto: O Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 1999.

PEREIRA, Fernando António Baptista – **Bozzetti modelli e ricordi em terracota de Joaquim Machado de Castro e do seu Laboratório.** In: RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822). [Catálogo da exposição.] Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 135-136.

GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI FIRENZE – **Lorenzo Bartolini: Beauty and Truth in Marble.** Florença: Giunti, 2011.

GAMITO, Maria João; SARAIVA, Pedro, coord. – **A Permanência do Corpo. Academias da Escola de Lisboa.** Lisboa: Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, 1999. [Catálogo da exposição patente na Reitoria da Universidade de Lisboa em Novembro de 1999].

GASPARRI, Carlo, ed. – **Le Sulture Farnese.** Nápoli: Electa, 2009-2010.

INTERNATIONAL EXHIBITION, PHILADELPHIA 1876 – **Portuguese special catalogue.** [S.l.]: [s.n.], 1876.

LEITÃO, Carlos Adolpho Marques – **Enseignement spécial industriel et commercial: les écoles industrielles et de dessin industriel de la circonscription du sud: Exposition Universelle de 1900, section portugaise.** [S.l.]: [s.n.], 1900.

LOCHMAN, Tomas – **Gipsabguss-Sammlungen zur Goethezeit. Das Beispiel der Burckhardtschen Gipse im Kirschgarten.** In: RODA, Burkard von, ed. lit. Das Haus zum Kirschgarten und die Anfänge des Klassizismus in Basel. [Catálogo da exposição realizada em Basileia.] Basel: Historisches Museum, 1995, p. 185-196.

LOCHMAN, Tomas – **Oggetti di rappresentanza e strumenti di studio. Storia e significato della collezione di calchi in gesso di Basilea.** In: SOLDINI, Simone; DOSIO, Esaù, ed. lit.. Le più belle statue dell'Antichità. [Catálogo da exposição realizada em Mendrisio e Basileia.] Mendrisio: Museo d'Arte, 2006. p. 50-62.

LUZÓN NOGUÉ, José Maria [et al.] – **Velázquez. Esculturas para el Alcázar.** Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007. [Catálogo de exposição realizada na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre Dezembro e Março de 2007.]

LUZÓN NOGUÉ, José Maria – **Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso.** In: AA.VV. El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey. [Madrid]: Patrimonio Nacional, 2000. [Catálogo de exposição realizada em Segóvia no Palácio Real de La Granja de San Ildefonso entre Junho e Setembro de 2000.]

MACEDO, Diogo de – **Exposição de moldagens de escultura Medieval Portuguesa: catálogo.** Lisboa: Sociedade Independente de Tipografia, 1940.

MENDONÇA, Maria José – **Catálogo da obra documentada de Joaquim Machado de Castro e da sua Oficina no Museu Nacional de Arte Antiga.** In: Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga. Vol. III, n.º 1, Lisboa, 1956.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS. Commission des Monuments historiques. – **Musée de sculpture comparée (Moulages). Catalogue des Sculptures appartenant aux divers centres d'art et aux diverses époques, exposées dans les galeries du Trocadéro.** Paris: Palais du Trocadero, 1883.

MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE – **Catalogue des moulages de sculptures appartenant aux divers centres et aux diverses époques d'art, exposés dans les galeries du Trocadéro.** Paris: Impr. Nationale, 1890.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA – **Obra documentadas de Joaquim Machado de Castro e da sua Oficina no Museu Nacional de Arte Antiga.** Lisboa: [s.n.], 1954. [Catálogo da exposição patente no MNAA em 1954]

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA; BEAUMONT, Maria Alice, co-aut. – **Sequeira, 1768-1837, um Português na Mudança dos Tempos.** [Lisboa]: Museu Nacional de Arte Antiga, 1996. [Catálogo da exposição patente no MNAA entre Janeiro e Março de 1997.]

MUSEU NACIONAL DE BELLAS ARTES – **Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia: catalogo provisorio: secção de pintura.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.

MUSEU NACIONAL DE BELLAS ARTES E ARQUEOLOGIA – **Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia: catalogo provisorio: secção de pintura.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1889.

MUSEU NACIONAL DO AJULEJO; MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS – **Real Fábrica de Louça, ao Rato.** Lisboa: M.N.A / M.N.S.R., 2003.

MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS; SOARES, Elisa [et al.] – **As Belas-Artes do Romantismo em Portugal**. [Catálogo da obra patente no MNSR entre Outubro de 1999 e Janeiro de 2000.] Lisboa/Porto: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional Soares dos Reis, 1999.

MUSEUM OF FINE ARTS [Houston] – **Earth and Fire: Italian Terracota Sculpture from Donatello to Canova**. New Haven: Yale University Press, 2001.

NEGRETE PLANO, Almudena, ed. lit. – **Anton Raphael Mengs y la Antigüedad**. [Catálogo da exposição patente na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre Novembro de 2013 e Janeiro de 2014.] Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013.

ORTIGÃO, Ramalho – **Catálogo da Exposição de Arte Sacra Ornamental**. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1895.

PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA – **Joanni V Magnifico: a pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750**. [Catálogo da exposição patente em Dezembro de 1994 na galeria de Pintura Rei D. Luís.] [Lisboa]: IPPAR 1994.

PALÁCIO NACIONAL DE MAFRA – **Museu de Escultura Comparada: Gipsoteca**. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e monumentos Nacionais, 1963.

PICON, C. – **Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth Century Restorations of Ancient Marble Sculpture from English private Collections**. [catálogo da exposição.] Londres: Clarendon Gallery, 1983.

POULET, Anne L.; SCHERF, Guilherm – **Jean Antoine Houdon: sculptor of the Enlightenment**. [Catálogo da exposição itinerante que esteve patente na National Gallery of Art de Washington entre Maio a Setembro de 2003, no J. Paul Getty Museum de Los Angeles, entre Novembro de 2003 a Janeiro de 2004, e no Palácio de Versailles entre Março e Maio de 2004.] Chicago: University of Chicago Press, 2003.

REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – **Museu da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes no Largo do Carmo**. Lisboa: Typographia Universal, 1876.

REAL ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITECTOS CIVIS E ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES – **Catalogo do Museu da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes**. Lisboa: Typographia Universal, 1891.

ROBINSON, J. C. – **Catalogue of the special loan exhibition of Spanish and Portuguese ornamental art**. Londres: Chapman & Hall, 1881.

ROBINSON, J. C. – **The early Portuguese School of painting: with notes on the pictures at Viseu and Coimbra, traditionally ascribed to Gran Vasco**. Londres: [s.n.], 1866.

ROBINSON, J. C. – **A Antiga Escola portugueza de Pintura, com notas acerca dos quadros existentes em Vizeu e Coimbra e atribuídos por tradição a Grão Vasco**.

Pref. Marquês de Sousa Holstein. Lisboa: Sociedade Promotora de Bellas Artes em Portugal, 1868.

ROETTGEN, Steffi [et al.] – **Mengs: La scoperta del Neoclassico**. Trad. Stefano Giordani. [Catálogo da exposição patente em Pádua no Palazzo Zabarella entre Março e Junho de 2001 e em Dresden no Staatliche Kunstsammlungen entre Junho e Setembro de 2001.] Venezia: Marsilio, 2001.

SANTOS, Paula Mesquita – **Escultura Romântica em Portugal**. In: As Belas-Artes do Romantismo em Portugal. [Catálogo da exposição patente no Museu Soares dos Reis.] Lisboa: IPM, 2000, p. 44-77.

SANTOS, Paula Mesquita dos – **Busto de D. Fernando II**. in: MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS; SOARES, Elisa [et al.] As Belas-Artes do Romantismo em Portugal. Lisboa/Porto: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional Soares dos Reis, 1999, p. 280-281.

SANTOS, Paula Mesquita – **Modelo de estátua equestre de D. Pedro IV para o Rossio**. In: As Belas-Artes do Romantismo em Portugal. [Catálogo da exposição patente no Museu Soares dos Reis] Lisboa: IPM, 2000., p.140-141.

SOBRAL, Luís Moura – **Non Mai Abastanza**. In: SALDANHA, Nuno, coord. Joanni V Magnifico: a pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706-1750). [Catálogo da exposição.] Lisboa: Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1994, p. 109-115.

SOCIEDADE PORTUGUESA DE ESTUDOS DO SÉCULO XVIII – **No 2.º centenário da morte do príncipe D. José (1761-1788): Exposição**. [Catálogo da exposição realizada no Palácio Nacional de Queluz.] Lisboa: S. P. E. S. XVIII, 1988.

SOROMENHO, Miguel – **D. Luís de Sousa (1637-1690): O gosto do mecenas**. In: PAIS, Alexandre Nobre, coord. Uma Família de Coleccionadores: Poder e Cultura, Antiga Colecção Palmela. [Catálogo da exposição.] Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001, p. 15-42.

[SOUSA, António Damazo de Castro e] – **Catalogo dos objectos particulares collocados na Exposição Philantropica, 1851**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

SOUTH KENSINGTON MUSEUM – **A guide to the Collections of the South Kensington Museum**. Londres: Spottiswoode, 1897.

VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900.

D – ESTUDOS E OBRAS DE REFERÊNCIA¹²²⁹

A.A. V.V. **Le Musée de Sculpture Comparée: Naissance de l'histoire de l'Art.** [Actas do Colóquio realizado em 8 e 9 de Dezembro de 1999] Paris: Éditions du Patrimoine, 2001.

AA.VV. – **El Coleccionismo de Escultura Clásica en España.** Madrid: Museo Nacional del Prado. Ministerio de Educación, Cultura Y Deporte. Secretaria de Estado de Cultura. 2001.

AA.VV. – **História da Arte.** Lisboa: Publicações Alfa, 1988. Vol. 2.

AA.VV. – **Retaining the original: multiple, originals, copies, and reproductions.** Washington: National Gallery of Art, 1989.

ABREU, Marques – **Album do Porto: Clichés e Similgravuras de Marques Abreu.** Porto: Marques Abreu, 1917.

ACADEMIA REAL DAS BELLAS ARTES DE LISBOA, **Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa: Organização Primitiva e organização Actual Academicos.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1904.

AFONSO, Simonetta Luz; DELAFORCE, Angela; SAPIEHA, Nicolas – **Palácio de Queluz: Jardins.** Lisboa: Quetzal Editores, 1989.

ALDEMIRA, Varela – **Um ano trágico. Lisboa em 1836: a propósito do centenário da Academia de Belas Artes.** Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937.

ALMEIDA, Anabela – **Vítor Bastos: Um escultor entre Pintores.** Lisboa: [s.n.], 2004. Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

ALMEIDA (Sobrinho), José Simões de – **“José Simões de Almeida Jr. Notas sobre a vida e a obra do artista Prof. Simões de Almeida.** In: Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. N.º VII. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1940, p. 44-49.

ALMEIDA, Sílvia Lucas Vieira de – **Forma e conceito na escultura de oitocentos.** Lisboa: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

ALVES, Alexandre – **O Palácio dos Paes de Amaral, Condes de Anadia, em Mangualde: A sua história e as suas preciosidades.** Separata da revista Beira Alta (1972).

ALVES, Ana Maria – **Iconologia do poder real no período manuelino: à procura de uma linguagem perdida.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

¹²²⁹ Excluíram-se algumas entradas de dicionários e de outras obras de referência anteriores a 1900

ANACLETO, Regina – **Arquitectura Neomedieval Portuguesa: 1780-1924**. Coimbra: [s.n.], 1992. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

ANACLETO, Regina – **História da Arte em Portugal. Neoclassicismo e Romantismo**. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. Vol. 10.

ANDRADE, Ruy – **Alfredo de Andrade: Vida de um artista português do século XIX em Itália**. Lisboa: [s.n.], 1966.

ARAÚJO, Saulo – **Artífice ou Artista? Uma problemática que acompanha o ensino artístico em Portugal no século XIX**. Lisboa: [s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em Teoria da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

ARGAN, Giulio Carlo – **Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Frederico Carotti. S. Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNAUD, J. Morais [et al.] – **Construindo a Memória: As colecções do Museu Arqueológico do Carmo**. Lisboa: Associação de Arqueólogos Portugueses, 2005.

ARROIO, António José, **Relatórios sobre o Ensino Elementar Industrial e Commercial**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1911.

ARRUDA, Luísa d'Orey Capucho – **Cirilo Wolkmar Machado. Cultura Artística. A Academia. A Obra gráfica. Projecto de Investigação**. Lisboa: [s.n.], 1999. Prova complementar de Doutoramento em Desenho, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

ARRUDA, Luísa d'Orey Capucho – **Francisco Vieira Lusitano (1699-1783). Uma Época do Desenho**. Lisboa: [s.n.], 1999. Tese de Doutoramento em Desenho, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

ASSOCIATION POUR LE COLLOQUE INTERNATIONAL SUR LE MOULAGE – **Le moulage: Actes du Colloque International 10-12 Avril 1987**. Paris: La Documentation Française, 1988.

BAKER, Malcolm – **Figured in Marble: The Making and viewing of Eighteenth Century Sculpture**. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003.

BARASCH, Moshe – **Theories of art, from Plato to Winckelmann**. Nova Iorque /Londres: New York University Press, 1985.

BARBANERA, Marcello – **Museo dell'arte classica. Gipsoteca. Università di Roma "La Sapienza"**. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato / Archivio di Stato, 1995.

BARTSCH, Tatjana [et al.] – **Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike**. Berlin: de Gruyter, 2010.

BAUDRY, Marie-Thérèse – **Sculpture: Méthode et Vocabulaire**. Paris: Monum, Éditions du patrimoine, 2005.

- BAUER, Johannes. **Gipsabgußsammlungen an deutschsprachigen Universitäten: Eine Skizze ihrer Geschichte und Bedeutung.** In: BREDEKAMP, Horst; WERNER, Gabriele, org. Jahrbuch für Universitätsgeschichte. Vol. 5 (2002), p. 117-132.
- BAZIN, Germain – **Le Monde de la Sculpture des Origines a nos Jours.** Paris, Éditions Jean-Pierre Taillandier, 1972.
- BEARD, Mary; HENDERSON, John – **Antiguidade Clássica.** Lisboa: Gradiva, 1996.
- BEAUME, Georges – **L'Académie de France à Rome.** Paris: Garnier Frères, 1923.
- BEDAT, Claude – **La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de mentalidad artística en España del siglo XVIII.** Madrid: Fundación Universitaria Española / Real Academia de Bellas-Artes, 1989.
- BÉNÉZIT, Emmanuel – **Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs e graveurs: de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers.** Tomos 1-14, 4.^a ed.. Paris: Éditions Gründ, 1999.
- BENJAMIN, Walter – **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política.** ADORNO, Theodor (pref.); Trad. Maria Amélia Cruz e Alberto Manuel. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BERNARDINI, Luisella; MASTROROCCHO, Mila – **Per una Storia della Gipsoteca** In: ISTITUTO STATALE D'ARTE; BERNARDINI, Luisella [et al.], Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca. Firenze: Cassa di risparmio / Istituto Statale d'Arte, 1985.
- BIEBER, Margarete – **The Sculpture of Hellenistic Age.** 2.^a ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 1967.
- BOARDMAN, John – **Greek Art.** 4.^a ed., Londres: Thames and Hudson, 1996.
- BOARDMAN, John – **Greek Sculpture.** Londres: Thames and Hudson, 1995.
- BOIME, Albert – **História Social del arte moderno.** Trad. Ester Gómez Madrid: Alianza Editorial, D.L. 1994.
- BOLAÑOS, Maria – **Historia de los museos em España.** 2.^a ed. revista e ampliada, Gijón: Trea, 2008.
- BORDES, Juan – **Historia de las teorías de figuras humana. El dibujo, la anatomía, la proporción, la fisiognomía.** Madrid: Cátedra, 2003.
- BORGES, Nelson Correia – **João de Ruão, escultor da renascença coimbrã.** Coimbra: Instituto de História da Arte. Faculdade de Letras da Universidade, 1980.
- BORGHINI, Gabriele; et al – **Del M.A.I: Storia del Museo Artistico Industriale di Roma.** Roma: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2005.

BOTTI, Giuseppe; ROMANELLI, Pietro – **Le sculture del Museo Gregoriano Egizio**. In: Monumenti Vaticani di arqueologia e d'arte. Vaticano: Tipografia poliglotta Vaticana, 1951. Vol. 9.

BRANCO, Cristina – **Contributos para o estudo da teoria das proporções aplicada à escultura em Portugal**. Lisboa: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

BRENNAN, Michael – **English civil war travelers and the origins of the Western European grand tour**. Londres: The Hakluyt Society, 2002.

BRENNAN, Michael – **The origins of the grand tour: the travels of Robert Montagu, Lord Mandeville (1649-1654), William Hammond (1655-1658), Banaster Maynard (1660-1663)**. Londres: The Hakluyt Society, 2004.

BUESCU, Helena Carvalhão, coord. – **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Editorial Caminho.

BUTLER, Ruth – **Rodin: The shape of Genius**. New Haven, Londres: Yale University Press, 1993.

BURTON, Anthony – **Vision & accident: The Story of Victoria & Albert**. Londres: V & A Publications, 1999.

BUTSCH, Albert – **Handbook of Renaissance ornament**. Nova Iorque: Dover, 1969.

CAGIANO DE AZEVEDO, Michelangelo – **Le antichità di Villa Medici**. Roma: Libreria dello Stato, 1951.

CALADO, Margarida – **Arte e Sociedade na época de D. João V**. Lisboa: [s.n.], 1995. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

CALADO, Margarida – **O Convento de S. Francisco da Cidade. Subsídios para uma Monografia**. Biblioteca d'Artes, n.º 1. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000.

CALADO, Margarida – **O Ensino do Desenho 1836-1987**. In: O Risco inadiável: O Caderno de Desenho. Jubileu do prof. Lagoa Henriques. Lisboa: Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1988, p. 77-117.

CALATAYUD ARINERO, Maria Ángeles – **Catálogo crítico de los documentos del Real Gabinete de História Natural (1787-1815)**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

CALLOUD, Annarita Caputo – **La Dotazione di calchi di opere Rinascimentali Nell'Accademia Di Belle Art ed il centenario di MichelAngelo (1784-1875)**. In: ISTITUTO STATALE D'ARTE; BERNARDINI, Luisella [et al.]. La scultura italiana da XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca. Firenze: Cassa di risparmio / Istituto Statale d'Arte, 1991.

CALVIN, Jean; BATTLES, Ford Lewis; HUGO, André Malan – **Calvin's commentary on Seneca's De Clementia**. Leiden: E. J. Brill, 1969.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA – **D. João V e o abastecimento de água a Lisboa**. Lisboa: C.M.L., 1990.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA – **Estatuária e Escultura de Lisboa: Roteiro**. Lisboa: C.M.L., 2005.

CAMPBELL, Gordon, ed. lit. – **The Grove Encyclopedia of Classical Art and Architecture**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

CÂNCIO, Francisco – **O Paço de Queluz**. Lisboa: [s.n.], 1950.

CANDIDA, Bianca – **I calchi rinascimentali della Collezione Mantova Benavides del Museo del Liviano a Padova**. Padua: A. Milani, 1967.

CANTILENA, Renata [et al.] – **Le Collezioni del Museo Nazionale de Napoli**. Roma: De Lucca Edizione d'Arte, 1989.

CARDOSO, António – **Porto 1865: uma exposição**. Lisboa: Comissariado da Exposição Mundial de Lisboa, 1994.

CARITA, Helder; CARDOSO, Homem – **Tratado da grandeza dos Jardins em Portugal ou da originalidade e desaires desta arte**. [Lisboa]: [s.n.], 1987.

CARVALHO, Armindo Aires de – **A escola de escultura de Mafra**, In: Separata do Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. N.º 19, Lisboa: [s.d.], 1964, p. 5-20.

CARVALHO, Armindo Aires de – **Os Três Arquitectos da Ajuda – Do Rocaille ao Neoclássico: Manuel Caetano de Sousa (1742-1802), José da Costa e Silva (1748-1819), Francisco Xavier Fabri (1761-1817)**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979.

CARVALHO, Maria João Vilhena de – **Normas de Inventário – Escultura. Artes Plásticas e Decorativas**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

CARVALHO, Maria João Vilhena de; FRANCO, Anísio – **Dario**. In: – **The sense of images: Sculpture and art in Portugal (1300-1500)**. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000, p. 264-265.

CARVALHO, Rómulo – **História do ensino em Portugal: desde a fundação da nacionalidade até o fim do regime de Salazar-Caetano**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação, 1986.

CASTEL-BRANCO, Cristina – **Necessidades: jardins e cerca**. Lisboa: Livros Horizonte / Jardim Botânico da Ajuda, 2001.

CASTEL-BRANCO, Cristina – **O lugar e o significado: os jardins dos Vice-reis**. Lisboa: [s.n.], 1992. Tese de Doutoramento em Arquitectura Paisagística, apresentada à Universidade Técnica de Lisboa.

CASTILHO, Júlio de – **Memórias de Castilho**. 2.^a ed., Tomos I a III, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926-1930.

- CASTRO, José de – **Portugal em Roma**. Lisboa: União Gráfica, 1939.
- CASTRO, Laura; SILVA, Raquel Henriques da – **História da Arte Portuguesa. Época Contemporânea**. Lisboa: Universidade Aberta, 1997.
- CHASTEL, André; MOREL, Philippe – **Villa Medici**. Roma: Académie de France à Rome / École Française de Rome, 1989- 2009.
- CHAVES, Luís – **Subsídios para a História da Gravura em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927.
- CLARK, Kenneth – **The Nude: A Study of Ideal Art**. Londres: John Murray Publishers, 1956.
- CLARKE, G. W., ed. lit. – **Rediscovering Hellenism: The Hellenic inheritance and the English imagination**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- CLÉRIN, Philipe – **La Sculpture**. Paris: Dessain & Toira, Dezembro de 1988.
- COATES, Victoria C. G. – **Antiquity Recovered: The Legacy of Pompeii and Herculaneum**. Los Angeles: J. Paul Getty Museum. p. 64-65.
- COOK, Robert Manuel – **Greek Art: Its development, Character and Influence**. Middlesex: Penguin Books, 1979.
- CONNOR, Peter – **Cast-collecting in the nineteenth century: scholarship, aesthetics, connoisseurship**. In: CLARKE, G. W., ed. lit. – Rediscovering Hellenism: The Hellenic inheritance and the English imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 187-236.
- CORPATAUX, Jean-François – **Live Body Moulding and maternal devotion in Marcello's Studio**. In: Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin: De Gruyter, p. 307-318.
- CÔRTE-REAL, Eduardo – **O triunfo da virtude: as origens do desenho arquitectónico**. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- CORTE-REAL, Manuel Henrique – **O Palácio das Necessidades**. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1983.
- CORTEZ, Fernando Russell – **A academia de Belas-Artes e a protecção do património artístico: seu resultado na criação dos museus portugueses**. In: Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes, III.^a Série, n.^{os} 4-6, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1982-1984, p. 79-95.
- COSTA, Carla – **O Património Português visto pelos viajantes estrangeiros em Portugal na 2.^a metade do século XVIII e Neoclassicismo e Romantismo**. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2004.
- COSTA, José Soares da Cunha e – **Paizagens, Perfis e Polemicas**. Coimbra: Coimbra Editora, 1921.

COSTA, Lucília Verdelho – **Alfredo de Andrade, 1839-1915: da pintura à invenção do património**. Lisboa: Vega, 1997.

COSTA, Lucília Verdelho – **Ernesto Korrodi, 1889-194: arquitectura, ensino e restauro do património**. Lisboa: Estampa, 1997.

COSTA, Luiz Xavier da – **As belas-artes plásticas em Portugal durante o século XVIII: resumo histórico**. Lisboa: J. Rodrigues, 1934.

COSTA, Luiz Xavier – **Duas palestras sôbre artes portuguesas no século XVIII**. Lisboa: Oficina Gráfica, 1939.

COSTA, Luiz Xavier da – **Documentos relativos aos alunos que de Portugal foram para o estrangeiro estudar Belas-Artes e Cirurgia, com protecção oficial, nos decénios finais do século XVIII**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1938.

COSTA, Luiz Xavier da – **O ensino das Belas-Artes nas Obras do Real Palácio da Ajuda, 1802-1833: memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes**. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1936.

COSTA, Mário Nunes da – **O ensino industrial em Portugal de 1852 a 1900: subsídios para a sua história**. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1990.

COSTA, Luiz Xavier da – **Quadro histórico das Instituições Académicas Portuguesas**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1932.

CORNELIUS, Vermeule – **European art and the classical past**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964.

COUTINHO, Glória Azevedo – **A propósito do Palácio de Monserrate em Sintra**. Lisboa: [s.n.], 2004. Dissertação de Mestrado, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

D’ALESSANDRO, Lorenza; PERSEGATI, Francesca – **Scultura e Calchi in Gesso. Storia, Tecnica e Conservazione**. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1987.

DELAFORCE, Angela – **Art and patronage in eighteenth-century Portugal**. Cambridge: University Press, 2001.

DELAFORCE, Angela; YORKE, James – **Portugal’s silver service: A Victory Gift to the Duque of Wellington**. Londres: Victoria and Albert, 1992.

DELAFORCE, Angela; MONTAGU, Jennifer; GOMES, Paulo; SOROMENHO, Miguel – **Uma fonte de Gianlorenzo Bernini e Ercole Ferrata em Portugal**. In: Revista de Património-Estudos. N.º 5 (2003), p. 144-152.

DESHAIRS, Léon, org. – **L’Art des Origins a nos Jours**. Paris: Librairie Larousse, 1932. Vol. 1.

DESWARTE, Sylvie – **Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte**. Trad. Maria Alice Chicó. Lisboa: Difel: 1992.

DESWARTE, Sylvie – **Il “Perfetto Cortegiano” D. Miguel da Silva**. Roma: Bulzoni, 1989.

DESWARTE, Sylvie – **La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)**. In: O Humanismo Português 1500-1600, Primeiro Simpósio Nacional (Lisboa, 1985), Lisboa: Academia Nacional das Ciências de Lisboa, 1988, p. 177-307.

DIAS, Eduardo A. da Rocha – **A Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes desde a sua fundação até 11 de Novembro de 1889**. Lisboa: Typographia da Casa da Moeda e Papel Sellado, 1907.

DIAS, Pedro – **Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI**. 2.^a ed. revista e aumentada, Coimbra: Livraria Minerva, 1987.

DIAS, Pedro – **História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822)**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999. Vol. I e II.

DIAS, Pedro – **Nicolau de Chanterene Escultor da Renascença**. Lisboa: Ciência e Vida, 1987.

DIAS, Pedro – **O contributo de Nicolau de Chanterene para a afirmação de uma estética de raiz clássica em Portugal**. Coimbra: Actas do I Congresso APEC, 1999.

DIAS, Pedro – **O Gótico**. In: História da Arte em Portugal. Lisboa: Publicações Alfa, 1986. Vol. IV.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.

DONATI, Fulvia – **La gipsoteca di arte antica**. Pisa: Edizione ETS, 1999.

DUARTE, António – **Esculturas de Pedra Existentes em Espaço do antigo Convento de S. Francisco da Cidade: Hipóteses de Integração**. Belas-Artes. Série 3, n.º 2, 1982-4, p. 149-161.

DUARTE, Eduardo – **Andrea Contucci Sansovino**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 544-546.

DUARTE, Eduardo – **Desenho**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 191-196.

DUARTE, Eduardo – **Desenhos Escolares de Artistas Românticos**. Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 3 (2002), p. 156-159.

DUARTE, Eduardo – **Desenho Romântico Português: Cinco Artistas desenharam em Sintra**. Lisboa: [s.n.], 2006. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

DUARTE, Eduardo – **Francisco de Paula Araújo Cerqueira**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 135-137.

DUARTE, Eduardo – **Francisco de Assis Rodrigues**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 515-520.

- DUARTE, Eduardo; MEGA, Rita – **Frontões e Tímpanos dos séculos XIX e XX em Lisboa**. Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 11 (2008), p. 154-178.
- DUARTE, Eduardo – **Medalhão**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 390-394.
- DUARTE, Eduardo – **Monumento**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 400-405.
- DUARTE, Eduardo – **Pequenas grandes Academias: Simões de Almeida (tio) desenhador e professor**. Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 2 (2001), p. 20-36.
- DUARTE, Eduardo – **Simões de Almeida (tio)**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 43-48.
- DUARTE, Eduardo – **Vítor Bastos**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Caminho, 2005, p. 86-92.
- DUBY, Georges; DAVAL, Jean-Luc – **Sculpture: From Antiquity to the Middle Ages**. Colônia: Taschen, 2006.
- ENGLER, Alia – **Caelius: Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri**. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003.
- ENLART, Camille – **Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadero**. Paris: Librairie Renouard, 1911.
- ÉTIENNE, Roland – **Le nouveau musée de moulages de l'Université de Lyon II**. In: Actes de colloque international du 10-12 avril 1987. Le Moulage. Paris: La Documentation Française, 1988, p. 223-228.
- FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto**. Lisboa: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues – **A coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): Tradição, formação e gosto**. Lisboa: Fim de Século, 2011.
- FARIA, Miguel Figueira – **A Imagem Impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime**. Porto: [s.n.], 2005. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FARIA, Miguel Figueira – **A Imagem Útil: José Joaquim Freire (1760-1847) desenhador topográfico e de história natural: arte, ciência e razão de estado no final do antigo regime**. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2001.

FARIA, Miguel Figueira – **Do Ornamento e da Facilitação: a Imagem nas Edições do Arco do Cego**. In: A Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801). Bicentenário. Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999, p. 107-137.

FARIA, Miguel Figueira, coord. – **Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio: História de um Espaço Urbano**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Universidade Autónoma de Lisboa, 2012.

FARIA, Miguel Figueira – **Machado de Castro (1731-1822): Estudos**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

FARIA, Miguel Figueira – **O ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia**. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2001.

FARINELLA, Vincenzo – **Musei Vaticani. Arte classica**. [Ciudad del Vaticano]: Monumenti, musei e gallerie pontificie / Firenze: Scala, 1985.

FERNANDES, Deodoro dos Reis – **A Escola Livre das Artes do desenho em Coimbra: 1878-1936**. Coimbra: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

FERREIRA, Maria Emília de Oliveira – **História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos, 1833-1884**. Lisboa: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

FERREIRA, Teresa Sofia Faria de – **Alfredo de Andrade (1839-1915): Cidade, património e arquitectura**. Milão: [s.n.], 2009. Tese de Doutoramento apresentada ao Politecnico di Milano.

FERREIRA, Rafael Laborde; VIEIRA, Victor Manuel Lopes – **Estatuária de Lisboa**. Lisboa: Amigos do Livro / Câmara Municipal de Lisboa, 1985.

FEYO, Salvador Barata – **A Escultura e o Museu Nacional de Arte Antiga**. Separata da Revista Museu, 2.^a Série, n.º 1 (1960).

FIGUEIREDO, A. Mesquita – **Contestação e Replica ao Folheto Intitulado Defesa do Museu Etnologico Português**. Coimbra: Minerva Central, 1914.

FIGUEIREDO, José de – **O legado Valmor e a Reforma dos serviços de Bellas-Artes**. Lisboa: M. Gomes, 1901.

FIGUEIREDO, José de – **O Museu Nacional de Arte Contemporanea**. Separata da revista Atlântida, Série A 1, n. 1 (1915 (?)), 142-153.

FIGUEIREDO, José de – **Portugal na Exposição de Paris**. Lisboa: Empresa da Historia de Portugal, 1901.

FOKKER, T. H. – **Roman baroque art: the history of a style**. Nova Iorque: Hacker Art Books, 1972.

FONT-REAUX, Dominique de – **Les molages sur nature de végétaux d’Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume**. In: A fleur de peau: le moulage sur nature au XIXe siècle. Paris: Réunion des musées nationaux, 2001.

FORSYTH, William – **The entombment of Christ. French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1970.

FRANÇA, José-Augusto – **A arte em Portugal no século XIX**. 3.^a ed. Lisboa: Bertrand, 1990.

FRANÇA, José-Augusto – **A Sétima Colina: roteiro histórico-artístico**. Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

FRANÇA, José-Augusto – **Da imagem que falece ao poder: o retrato em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Universitária Editora, 1991.

FRANÇA, José-Augusto – **História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo**. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

FRANÇA, José-Augusto – **O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Sócio-culturais**. 3.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

FRANCASTEL, Pierre – **La sculpture de Versailles: Essai sur les origines et l’évolution du goût français classique**. Paris: Mouton, 1970.

FRAYLING, Christopher; PHYSICK, John Frederick; WATSON, Hilary; MYERS, Bernard S. – **The royal college of art: one hundred & fifty years of art & design**. Londres: Barrie & Jenkins, 1987.

FREDERIKSEN, Rune; MARCHAND, Eckart, eds. – **Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present**. Berlin: de Gruyter, 2010.

FROUFE, Carlos – **O Palácio de Exposições: Tapada da Ajuda**. Lisboa: Passado / Presente, 1987.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN [et al.] – **Documentos para a História da Arte em Portugal: Arquivo Histórico Ultramarino: núcleo de pergaminhos e papéis dos séc. XVII a XIX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio – **Esculturas romanas de España y Portugal**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1949.

GASCA, J.; SOLÍS, A.; VIANA, S. – **Técnicas de limpeza y restauración de yesos antiguos en la Real Academia de San Fernando**. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. N.º 100-101 (2005), p. 185-196.

GASPARRI, Carlo, ed. – **Le sculture Farnese. L’esculture delle Terme di Caracalla Rilievi e varia**. Nápoles: Electa, 2010.

GISPERT, Carlos, dir. – **A Arte Universal Através dos Grandes Museus do Mundo**. Lisboa: Resomnia Editores, 1988.

- GOLDSTEIN, Carl – **Teaching art, academies and schools from Vasari to Albers**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- GOMES, Paulo Varela – **A confissão de Cyrillo: estudos de história da arte e da arquitectura**. Lisboa: Hiena, 1992.
- GOMES, Paulo Varela – **A cultura arquitectónica e artística em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Caminho, 1988.
- GONÇALVES, António Augusto – **Estatuária Lapidar no Museu Machado de Castro, Coimbra**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923.
- GONÇALVES, António Manuel – **As origens do “Museu Nacional de Bellas Artes”**. Lisboa: [s.n.], 1957. Dissertação para o estágio de Conservador dos Museus e dos Palácios e Monumentos Nacionais no Museu Nacional de Arte Antiga.
- GONÇALVES, António Manuel – **O Museólogo José Leite de Vasconcelos**. Lisboa: [Tipografia Portuguesa], 1959.
- GONÇALVES, Flávio – **História da arte, iconografia e crítica**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.
- GUDERZO, Mario – **Antonio Canova “ebbe la sua officina”**. In: Gli Ateliers degli scultori. Atti del secondo convegno internazionale sulle gipsoteche. Possagno, 24-25 ottobre 2008. Possagno: Terra Ferma, 2010, p. 17-32.
- GUERRA, Amílcar – **Epigrafia Moderna: Inscrições Portuguesas em Língua Moderna**. In: ARNAUD, J. Morais [et al.]. Construindo a Memória: As colecções do Museu Arqueológico do Carmo. Lisboa: Associação de Arqueólogos Portugueses, 2005.
- GREENHUGH, Michael – **Classical Tradition in Art**. Londres: Duckworth, 1978.
- GRILO, Fernando Jorge Artur – **Andrea Sansovino em Portugal no tempo de D. Manuel I**. Lisboa: [s.n.], 1990. Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- GRILO, Fernando Jorge Artur – **A Escultura da Época Moderna: Reflexões a propósito de uma colecção**. In ARNAUD, José Morais, FERNANDES, Carla Varela, coord. Construindo a Memória: As colecções do Museu Arqueológico do Carmo. Lisboa: Associação de Arqueólogos Portugueses, 2005.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason, ed. lit. – **Art in Theory 1815-1900. An Anthology of changing Ideas**. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- HASKELL, Francis – **History and its images: art and the interpretation of the past**. New Haven, Londres: Yale University Press, 1993.
- HASKELL, Francis – **Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France**. Londres: Phaidon, 1976.
- HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas – **Taste and the antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900**. New Haven: Yale University Press, 1982.

- HAUSER, Arnold – **História Social da Arte e da Cultura**. Lisboa: Vega, Estante Editora, 1989.
- HONOUR, Hugh – **Neo-classicism**. London: Penguin Books, 1977.
- HOWARD, Donald – **Consortium on Revolutionary Europe 1750-1850**. Florida: University Press, 1980.
- HUNTER, John – **Andrea Sansovino**. In: BOSTRÖM, Antonia, dir. The Encyclopedia of Sculpture. Nova Iorque, Londres: Fitzroy Dearborn Publishers, p. 1507-1508.
- ISENSTEIN, Harald – **L'ABC du Modelage**. Paris: J. Jacobs, 1972.
- ISTITUTO STATALE D'ARTE; BERNARDINI, Luisella [et al.] – **Il Medioevo nei calchi della Gipsoteca**. Firenze: Cassa di Risparmio, 1993.
- ISTITUTO STATALE D'ARTE; BECATTINI, Massimo [et al.] – **Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca**. Firenze: Cassa di Risparmio / Istituto Statale d'Arte, 1991.
- ISTITUTO STATALE D'ARTE; BERNARDINI, Luisella [et al.] – **Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca**. Firenze: Cassa di Risparmio / Istituto Statale d'Arte, 1985.
- ISTITUTO STATALE D'ARTE; BERNARDINI, Luisella [et al.] – **La scultura italiana da XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca**. Firenze: Cassa di Risparmio / Istituto Statale d'Arte, 1991.
- IVIN, William – **Prints and Visual Communication**. Cambridge: Harvard University Press, 1953.
- JACKSON, Gervase. – **Visions of Italy: The British country house and the grand tour**. Antiquities. Vol 128, n.º 6 (Dezembro de 1985), p. 1175-1189.
- JESTAZ, Bertrand – **Les Moulages d'Antiques Fondus en bronze au XVIe siècle**. In: LAVAGNE, Henri; QUEYREL, François, eds.. ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES. Paris. [Actas do Colóquio] Les Moulages de Sculptures Antiques et l'Histoire de l'Archeologie. Paris: Droz, 2000, p. 23-27.
- KAUFMAN, Ned – **Place, Race and Story: Essays on the Past and Future of Historic Preservation**. Nova Iorque: Routledge, 2009.
- KIDERLEN, Moritz – **Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlass des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden**. Munique: Biering & Brinkmann, 2006.
- KURTZ, Donna – **The Reception of Classical Art in Britain. An Story of Plaster Casts from the Antique**. Oxford: Archaeopress, 2000.
- LANE, Arthur – **Italian Porcelain, with a note on Buen Retiro**. Londres: Faber and Faber, 1954.

LE CUNFF, Françoise – **Parques e Jardins de Lisboa**. Lisboa: [s.n.], 2000. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa.

LEANDRO, Sandra – **Joaquim de Vasconcelos: Historiador, crítico de arte e museólogo**. Lisboa: [s.n.], 2008. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

LEITE, Ana Cristina – **O jardim em Portugal nos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: [s.n.], 1988. Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **Joaquim Rafael. Pintor e Escultor Portuense. Breves notas biográficas e compilação dos seus escritos**. 2.^a ed. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1989.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira – **O Gravador João José dos Santos**. Separata da revista Guimarães. Fasc. 3-4, vol. LVIII (1949).

LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910)**. Lisboa: Colibri, 2007.

LISBOA, Maria Helena – **As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico (1836 – 1910)**. Lisboa: [s.n.], 2005. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

LOCHMAN, Tomas – **Moulages et Art: L'importance du moulage d'après la sculpture antique por l'histoire de l'art occidental**. In: Actes des rencontres internationales sur moulages, Fevrier de 1997. Montpellier: Éditions de la Université de Montpellier III, 1999, p. 97-107.

LOPES, José Maria da Silva – **O desenho do corpo em Portugal no século XVIII: Os Actos do Desenho / Os Desenho dos Actos**. Lisboa: [s.n.], 2008. Tese de Doutoramento, apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

LOUSA, Maria Teresa Viana – **Francisco de Holanda e a ascensão do pintor**. Lisboa: [s.n.], 2013. Tese de Doutoramento em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

LUCENA, Armando de – **Sequeira na arte do seu tempo**. Lisboa: [Academia Nacional de Belas-Artes], 1969.

LUCIE-SMITH, Edward – **Art & Civilization**. Englewood Cliffs: Prentice Hall / Londres: Calmann & king, 1992.

LÜSCHER, Pedro de Castro – **Alfredo Camarate: República, Civilização e Patrimônio – As crônicas jornalísticas de uma Belo Horizonte em Construção**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. ANPUH. São Paulo, julho 2011.

- LUZON NOGUÉ, José Maria [et al.] – **El Westmorland: Recuerdos de Grand Tour**. Sevilha: Fundación del Monte, 2002.
- LUZÓN NOGUÉ, José Maria, coord. – **Esculturas para una reina. La colección de Cristina de Suecia**. [Madrid]: Fundacion Berndt Wistedt, 2007.
- MACEDO, Diogo de – **A Escultura Portuguesa nos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Revista Ocidente, 1945.
- MACEDO, Diogo de – **Iconografia tumular portuguesa: subsídios para a formação de um museu de arte comparada**. Lisboa: Olisipo, 1934.
- MACEDO, Diogo de – **Machado de Castro**. Lisboa: Realizações Artis, 1958.
- MACEDO, Diogo de – **Notas Biográficas de Dois Académicos**. Belas-Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. 2.^a série, n.º 8 (1955), p. 43-52.
- MACHADO, Ana Maria R. T. Xavier de Basto Goulão – **Esculturas italianas em Portugal nos séculos XV e XVI**. Coimbra: [s.n.], 1995. Dissertação de Mestrado, apresentada na Universidade de Coimbra.
- MADEIRA, Maria Teresa S. G. F. M. – **A Colecção de Gravura Antiga da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa**. Lisboa: [s.n.], 2005. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- MARCHAND, Eckard – **Plaster and Plaster casts in Renaissance Italy**. In: Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin: De Gruyter, p. 49-80.
- MARTIN, René, dir. – **Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana**. Trad. Carlos Gaspar. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- MARTINI, Vega de – **La riproduzione delle antichità: I gessi di Carlo e i biscuit de Ferdinando di Borbone**. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. N.º 100 e 101 (2005), p. 263-281.
- MARTINS, António da Silva – **Nacionalizações e Privatizações em Portugal: A desamortização oitocentista**. Coimbra: Minerva, 1997.
- MARTINS, F. A. Oliveira – **A Academia Portuguesa de Belas-Artes em Roma**. Lisboa: Separata Ocidente. Vol. XVIII (1942), p. 375-400.
- MARTINS, F. A. Oliveira – **Os alunos da Academia Portuguesa de Belas-Artes, de Roma, em Londres**. Lisboa: Separata Ocidente, Vol. XX (1943), p. 137-152.
- MARTINS, José – **Iconografia do livro impresso em Portugal no tempo de Dürer**. Lisboa: Lysia, Arquivos do Centro Cultural Português, 1972.
- MATOS, António – **Relatório sobre o programa, os conteúdos e os métodos de ensino da disciplina de Escultura do 7.º grupo**. Lisboa: [s.n.], 2002. Prova de Agregação, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

MATOS, Lúcia de Almeida, coord. – **Desenhos do Séc. XIX**. Porto: Faculdade de Belas-Artes / Universidade do Porto, 2000.

MECO, José – **O recheio desaparecido do Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras**. In: Casa Senhorial entre Lisboa e o Rio de Janeiro (sécs. XVII, XVIII e XIX) Anatomia dos interiores. [Acta da conferência realizada no dia 17 de Janeiro de 2013 no Palácio Marquês da Fronteira].

MEGA, Rita – **Imagens da morte: a escultura funerária do século XIX nos cemitérios de Lisboa e Porto**. Lisboa: [s.n.], 2001, Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

MEGA, Rita – **Francisco dos Santos: para além do monumento ao Marquês de Pombal**. Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 8 (2006), p. 110-135.

MENDES, Manuel – **Machado de Castro**. Lisboa: Cosmos, 1942.

MENDONÇA, Maria José – **Uma estátua Desaparecida de Joaquim Machado de Castro**. Boletim MNAA. Vol. 1, n.º 3 (1948).

MENDONÇA, Ricardo J. R. – **A persistência da memória no Laboratório de Escultura da Academia de Bellas-Artes de Lisboa**. RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. [Catálogo da exposição] O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 148-149.

MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Alegoria e simulacro na escultura pública portuguesa: o sistema clássico**. Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 16 (2014), [no prelo].

MENDONÇA, Ricardo J. R. – **O coleccionismo de escultura na Academia de Belas-Artes de Lisboa**. In: O Património Artístico das Ordens Religiosas: Entre o Liberalismo e actualidade. Conferência realizada nos dias 20 e 21 de Fevereiro de 2014 na Biblioteca Nacional de Portugal. [Livro de resumos: edição digital.]

MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Os depósitos de escultura do Ministério de Obras Públicas**. In: O Património Artístico das Ordens Religiosas: Entre o Liberalismo e actualidade. Poster para conferência realizada nos dias 20 e 21 de Fevereiro de 2014 na Biblioteca Nacional de Portugal. [Livro de resumos: edição digital]

MENÉNDEZ y PELAYO, Marcelino [et al.] – **Historia de las Ideas Estéticas en España**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940-43.

MESQUITA, Marieta – **História e arquitectura uma proposta de investigação: o Palácio dos Marqueses de Fronteira com situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal**. Lisboa: [s.n.], 1992. Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade Técnica de Lisboa.

MILLS, John – **The Encyclopaedia of Sculpture Techniques**. Londres: Batsford, 2001.

- MONTAGU, Jennifer – **Alessandro Algardi**. New Haven: Yale University Press, 1985.
- MONTAGU, Jennifer – **Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art**. New Haven: Yale University Press, 1989.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo; COSTA, Fernando Dores – **D. João Carlos de Bragança, 2.º Duque de Lafões: Uma vida singular no século das luzes**. Sintra: INAPA, 2006.
- MONTEZ, Paulino – **Do Ensino de Belas-Artes em Portugal**. Lisboa: Separata do Boletim da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1960).
- MOREIRA, Rafael – **A arquitectura do renascimento no sul de Portugal. A encomenda Régia entre o moderno e o romano**. Lisboa: [s.n.], 1991. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- MOREIRA, Rafael – **Arquitectura, Renascimento e Classicismo**. In: PEREIRA, Paulo, dir. História da Arte Portuguesa. Vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p. 303-375.
- MORENO, Paolo – **La scultura ellenistica**. Roma: Libreria dello Stato, 1994.
- MONTENS, Valérie – **Les moulages des musées royaux d'art et d'histoire. Histoire de la collection et de l'atelier des reproductions en plâtre**. Bruxelles: Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2008.
- MOURA, Carlos – **Padre Inácio da Piedade de Vasconcelos**. In: Dicionário da Arte Barroca em Portugal. Lisboa: Presença, 1989, p. 516-517.
- MYSSOK, Johannes – **Modern Sculpture in the making: Antonio Canova and plaster casts**. In: Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin: De Gruyter, p. 269-288.
- NASCIMENTO, Susana – **A importância do corpo humano no ensino do desenho na Escola de Belas Artes de Lisboa no Século XX: antes e depois da integração na Universidade de Lisboa**. Lisboa: [s.n.], 2006. Dissertação de Mestrado em Desenho, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- NEGRETE PLANO, Almudena – **El Fauno del Cabrito y su influencia**. Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. N.º 89 (1999), p. 57-84.
- NEGRETE PLANO, Almudena – **La donación de los vaciados de Mengs a la Academia**. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. N.º 100 e 101 (2005), p. 169-184.
- NEGRETE PLANO, Almudena – **La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando**. Madrid: [s.n.], 2009. Tese de Doutoramento, apresentada à Facultad de Geografía e Historia da Universidade Complutense de Madrid.

NEGRETE PLANO, Almudena – **Uso y difusión de las copias escultóricas en la Antigüedad.** Cuadernos Emeritenses. N.º 20 (2002), p. 11-27.

NETO, Maria João Baptista, GRILO, Fernando – **A obra do escultor inglês John Cheere para os jardins do Palácio de Queluz.** Património-Estudos. N.º 8 (2005), p. 81-92.

NETO, Maria João Baptista – **Memória, propaganda e poder: o restauro dos monumentos nacionais (1929-1960).** Porto: FAUP, 2001.

NEVES, José M. C. Cardoso – **Museus Industriais em Portugal (1822-1976): sua concepção e concretização.** Lisboa: [s.n.], 1996. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

NUNES, Maria Helena Duarte Souto – **Arte, Tecnologia e Espectáculo: Portugal nas grandes Exposições, 1851-1900.** Lisboa: [s.n.], 1999. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

OBREGÓN, Marco Antonio Cervera – **La colección de vacciados griegos y romanos del Museo Nacional de las Cultural / INAH, México.** Tarragona: [s.n.], 2014. Tese de Doutoramento em História e História da Arte Contemporânea, apresentada ao Institut Català d'Arqueologia Clàssica da Universitat Rovira I Vergili.

OLSZEWSKI, Edward. J. – **Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican Tomb of Pope Alexander VIII.** American Philosophical society: Philadelphia, 2004.

ORTIGÃO, Maria João – **Anatole Calmels.** In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 112-114.

ORTIGÃO, Maria João – **O Desterrado.** In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 201-203.

ORTIGÃO, Maria João – **Duquesa de Palmela.** In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 435-436.

OTTANI CAVINA, Anna – **Il Settecento e l'antico.** In: Storia dell'arte italiana. Vol. VI, 2.^a Parte, Turín: Einaudi 1982, p. 599-660.

PAIS, Alexandre Nobre – **Presépios portugueses monumentais do século XVIII em terracota.** Lisboa: [s.n.], 1998. Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa.

PAIS, Alexandre; BELOTO, Carlos – **Cerâmicas da Real Fábrica de Louça, ao Rato, na Cascata da Quinta Real de Caxias.** In: RODRIGUES, Ana Duarte [et al.]. Quinta Real de Caxias: História. Conservação. Restauro. Oeiras: Câmara Municipal, 2009.

PAMPLONA, Fernando – **Dicionário de Pintores e Escultores.** 4.^a ed. atualizada, Lisboa: Livraria Civilização Editora, 2000.

- PAMPLONA, Fernando de – **Um Século de Pintura e Escultura Em Portugal (1830-1930)**. 2.^a ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943.
- PANOFISKY, Erwin – **Estudos de Iconologia: Temas Humanísticos da Arte no Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1986.
- PANOFISKY, Erwin – **Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental**. Trad. Maria Luísa Balseiro. Madrid: Alianza, 1975.
- PANOFISKY, Erwin – **Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini**. Londres: Phaidon, 1992.
- PAPAIIOANNOU, Kostas; BOUSQUET, Jean – **L'Art Grec**. 2.^a ed. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 1993.
- PARDO CANALIS, Enrique – **Escultura Neoclásica Española**. Madrid: Instituto Diego Velazquez, 1958.
- PARISET, Francois – **L'art classique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- PARISET, Francois – **L'Art Néo-classique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- PASQUIER, Alain – **La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre**. Paris: Éditions de la Réunion des Nationaux, 1985.
- PEDREIRINHO, José Manuel – **Dicionário dos arquitectos activos em Portugal**. Porto: Afrontamento, 1994.
- PEREIRA, Fernando António Baptista – **História da Arte Portuguesa. Época Moderna (1500-1800)**. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- PEREIRA, Gabriel – **Estudos diversos: arqueologia, história, arte, etnografia: colectânea**. PESSANHA, José (pref.). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1934.
- PEREIRA, Gabriel – **Exposições de arte ornamental: Londres 1881. Lisboa 1882, Évora 1889**. Évora: Minerva Eborensis, 1890.
- PEREIRA, Gabriel – **Museu Nacional de Bellas-Artes: aspecto geral**. 2.^a ed. Lisboa: Officina Typographica, 1904.
- PEREIRA, Gabriel – **Museu Nacional de Bellas-Artes: aspecto geral**. 5.^a ed. Lisboa: Officina Typographica, 1908.
- PEREIRA, Gabriel – **O Museu Archeologico do Carmo**. Lisboa: Typografia Lalléman, 1900.
- PEREIRA, José Fernandes – **A cultura Artística Portuguesa: Sistema Clássico**. Lisboa: [edição de autor], 1999.
- PEREIRA, José Fernandes – **A Escultura de Mafra**. Lisboa: Ministério da Cultura, IPPAR, 2003.
- PEREIRA, José Fernandes – **Arquitectura e Escultura de Mafra: Retórica da Perfeição**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

PEREIRA, José Fernandes – **As leituras de Machado de Castro**. Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 9 (2007), p. 7-25.

PEREIRA, José Fernandes – **Costa Mota (tio)**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 414-419.

PEREIRA, José Fernandes, dir. – **Dicionário de Arte Barroca em Portugal**. Lisboa: Presença, 1989.

PEREIRA, José Fernandes, dir. – **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Caminho, 2005.

PEREIRA, José Fernandes – **Escultura Clássica**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 244-251.

PEREIRA, José Fernandes – **Estética Barroca: Arquitectura e Escultura**. In: RODRIGUES, Dalila, coord. Arte Portuguesa da pré-história ao século XX. Lisboa: Fubu editores, 2009.

PEREIRA, José Fernandes – **Faustino José Rodrigues**. In: PEREIRA, José Fernandes, dir. Dicionário de Escultura Portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 512-515.

PEREIRA, José Fernandes – **Francisco de Assis Rodrigues ou o mal-estar de um clássico entre Românticos**. Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º3 (2002), p. 80-87.

PEREIRA, José Fernandes – **O desenho português e o classicismo: pensar e fazer, Arte**. Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 3, 2002, p. 48-60.

PEREIRA, José Fernandes – **Teoria da escultura oitocentista (1836-1874)**. Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 8, 2006, p. 88-109.

PEREIRA, José Fernandes – **Teoria da escultura Portuguesa: de 1870 ao fim do século**. Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 9 (2007), p. 288-314.

PEREIRA, José Fernandes – **Teoria do Desenho Português: O Sistema Clássico**. In: Vieira Lusitano (1699-1783). O Desenho. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p. 9-33.

PESANDO, Annalisa Barbara – **Opera Vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie: La Commissione central per l'insegnamento artistico industrial e “il Sistema delle arti” (1884-1908)**. Milano: Franco Angeli, 2009.

PESANDO, Annalisa Barbara – **Un inédito D’Andrade: Innotore nell’insegnamento delle arti Decorative**. Bollettino Della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti. Vol. 53 (2001-2002), p. 265-286.

PEVSNER, Nikolaus – **Academies of Art: Past and Present**. Cambridge: University Press, 1940.

PIMENTA, Joaquim Alberto Borges – **Desenho: Manuais do Século XIX de Autores Portugueses**. Porto: [s.n.], 2003. Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PINCHON, Jean-François – **Le modèle de Pâtre pour la conception des décors de L'Opera de Paris de Charles Garnier**. In: Actes des rencontres internationales sur moulages, Février de 1997. Montpellier: Éditions de la Université de Montpellier III, 1999, p. 70-74.

PINHO, Elsa Garrett – **Poder e Razão: Escultura Monumental no Palácio Nacional da Ajuda**. Lisboa: IPPAR - Ministério da Cultura, 2002.

PINHO, Elsa Garrett – **O escultor João José de Aguiar: O breve sopro da Escultura Neoclássica em Portugal**. In: A Escultura em Portugal. Da Idade Média ao início da Idade Contemporânea. [Livro de actas do colóquio realizado em Lisboa entre os dias 12 e 13 de Março de 2009.] Lisboa: F.C.F.A., 2011, p. 313-323.

PINNATEL, Christiane – **Les envois de moulages d'antiques à l'école des beaux-Arts de Paris par l'Academie de France à Rome**. In: Les Moulages de Sculptures Antiques et l'Histoire de l'Archeologie. [Livro de actas do colóquio realizado em Paris no dia 24 de Outubro de 1997.] Paris: Droz, 2000, p. 75-120.

POPE-HENNESSY, John Wyndham – **An introduction to Italian Sculpture**. 2.^a ed. Nova Iorque: Phaidon, 1970-72.

POPE-HENNESSY, John Wyndham – **Essays on Italian Sculpture**. Londres: Phaidon, 1968

POPE-HENNESSY, John Wyndham – **Luca Della Robbia**. Oxford: Phaidon, 1980.

POPE-HENNESSY, John Wyndham – **Italian High Renaissance & Baroque Sculpture**. Oxford: Phaidon, 1996.

POPE-HENNESSY, John Wyndham – **Italian Renaissance Sculpture**. Oxford: Phaidon, 1996.

PORFIRIO, José Luís, coord. – **Museu Nacional de Arte Antiga**. Lisboa: Verbo, 1977.

POTTS, Alex – **Flesh and the ideal: Winckelmann and the origins of art history**. New Haven: Yale University Press, 2000.

POUILLON, Christian; SERULLAZ, Maurice – **Museu do Louvre**. In: GISPERT, Carlos, dir. A Arte Universal Através dos Grandes Museus do Mundo. Lisboa: Resomnia Editores, 1988.

PRAZ, Mario – **Gusto Neoclásico**. Trad. Romaguera i Ramió. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

- QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Alessandro Giusti (1715-1799) e a aula de escultura de Maфра**. Coimbra: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- RADCLIFFE, Anthony; BAKER, Malcolm; GÉRARD, Michael – **Renaissance and later sculpture: With works of art in Bronze**. Londres: Sotheby's Publications, 1992.
- RAMPLEY, Matthew – **The remembrance of Things Past: On Aby Warburg and Walter Benjamin**. Wiesbaden: Harrosowitz Verlag, 2000.
- REVILLA, Federico – **Diccionario de Iconografia**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- RICH, Jack – **The Materials and Methods of Sculpture**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1947.
- RICHARDS, Charles – **Industrial Art and the Museum**. Nova Iorque: MacMilan, 1927.
- RICHER, Paul – **Le nu dans l'art – L'art Grec**. Paris: Librairie Plon, 1926.
- RICHTER, Gisela M. A. – **Sculpture and Sculptors of the Greeks**. 4.^a ed. revista. New Haven: Yale University Press, 1970.
- RICHTER, Gisela M. A. – **Three Critical Periods in Greek Sculpture**. Oxford. 1955.
- RIONNET, Florence – **L'Atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)**. Paris: Notes et documents des musées de France, 1996.
- RIONNET, Florence – **L'Atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)**. In: Rencontres internationales sur moulages 14-17 février 1997. Moulages. Éditions de l'Université Montpellier II, 1999, p. 122-125.
- RODENWALDT, Gerhart – **Arte Clásico – Grécia y Roma**. Trad. Luís Boya Saure. 2.^a ed. Barcelona: Editorial Labor, 1933.
- RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Jardins das Quintas e Palácios dos séculos XVII e XVIII em Portugal**. Lisboa: [s.n.], 2009. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- RODRIGUES, Ana Duarte – **A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado**. Lisboa: [s.n.], 2004. Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- RODRIGUES, Ana Duarte, **A estatuária e a imaginária: entre a práxis do Laboratório e a Subcontratação**. In: RODRIGUES, Ana Duarte; FRANCO, Anísio, coord. [Catálogo da exposição] O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga - Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 73-88.

- RODRIGUES, Ana Duarte – **Exemplos de Decorum. De rerum natura nos jardins barrocos portugueses.** Revista de História da Arte. N.º 3, 2007, p. 152-182.
- RODRIGUES, Ana Duarte; [et al.] – **Os jardins do Palácio Nacional de Queluz.** Lisboa: Palácio Nacional de Queluz / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.
- RODRIGUES, Ana Duarte; [et al.] – **Quinta Real de Caxias: História. Conservação. Restauro.** Oeiras: Câmara Municipal, 2009.
- RODRIGUES, Ana Duarte – **The Aula and Laboratorio of the Portuguese royal sculptor Joaquim Machado de Castro.** Sculpture Journal. Vol. 22, n.º 2, Liverpool: Liverpool University Press, 2013, p. 33-64.
- RODRIGUES, Ana Duarte – **The similarities between the lead sculptures at the parterre of the Palace of Fronteira in Lisbon and of the Herrenhausen Garten in Hannover.** In: CHAM International Conference, 17-20 Julho de 2013, Lisboa. [livro de resumos.] Colonial (mis)understandings. Portugal and Europe in global perspective, 1450-1900.
- RODRIGUES, Sofia Leal – **Joaquim de Vasconcelos: o desenho e as indústrias artísticas.** Lisboa: [s.n.], 2001. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- ROJAS, Elizabeth Fuentes – **Art and Pedagogy in the Plaster Cast Collection of the Accademia de San Carlos in Mexico City.** In: Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin: De Gruyter, p. 229-247.
- SABBATINI, Renzo – **Risorse Produttive e Imprenditorialità nell' Appennino Tosco-Emiliano (XVII-XIX).** In: Seminario permanente sulla storia dell'economia e dell'imprenditorialità nelle Alpi, 4. [S.l.]: [s.n.], 1997, p. 17-49.
- SALDANHA, Nuno – **Da utilidade do Desenho – Aspectos do Desenho Em Portugal no século XVIII.** In: Joanni V Magnifico: A pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750. [Lisboa]: IPPAR 1994.
- SANCHES, José Dias – **Belém e arredores através dos tempos.** Lisboa: Livraria Universal, 1940.
- SANTOS, Maria Luísa Estácio Veiga Afonso dos – **Arqueologia Romana do Algarve.** Vol. I. Lisboa: Associação de Arqueólogos Portugueses, 1971.
- SANTOS, Reinaldo dos – **A Escultura em Portugal.** Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1950. Vol. II.
- SARAIVA, José da Cunha, – **Os quadros do Ramalhão que foram para a Academia de Belas Artes.** Lisboa: Feira da Ladra, 1937.
- SAURAS, Javier – **La escultura Y el oficio de escultor.** Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
- SAXL, Fritz; WITTKOWER, R. – **British art and the Mediterranean.** Londres, Nova Iorque: Oxford University, 1948.

SCHLOSSER, Julius – **La Literatura Artística. Manual de fuentes de la história moderna del arte.** Trad. Ester Benitez. 3.^a ed. Madrid: Cátedra, 1986.

SCHREITER, Charlotte, coord. – **Gipsabgüsse und antike Skulpturen: Präsentation und Kontext.** Berlin: Reimer, 2012.

SCHREITER, Charlotte – “**Moulded from the best originals of Rome**”: **Eighteenth-Century Production and Trade of Plaster Casts after Antique Sculpture in Germany.** In: FREDERIKSEN, Rune; MARCHAND, Eckart, eds. – Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin: de Gruyter, 2010.

SCHWARTZ, Emmanuel – **Les moulages de l'école des beaux-arts: Les Vestiges d'un Musée enseveli.** In: Actes des rencontres internationales sur moulages, Février de 1997. Montpellier: Éditions de la Université de Montpellier III, 1999, p. 181-191.

SEDLARZ, Claudia – **Incorporating Antiquity – The Berlin Academy of Arts' Plaster Cast Collection from 1786 until 1815: acquisition, use and interpretation.** In: Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Berlin: de Gruyter, 2010, p. 197-228.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – **Depois do terramoto.** Lisboa: Academia das Ciências, 1916.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – **O Carmo e a Trindade: subsídios para a história de Lisboa.** Lisboa: Câmara Municipal, 1939-1941, vols. II e III.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – **O Palácio Nacional da Ajuda.** Lisboa: [s.n.], 1961.

SHESGREEN, Sean – **Engravings by Hogarth.** Nova Iorque: Dover Publications, 1973.

SILVA, João Castro – **O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimese e representação.** Lisboa: [s.n.], 2010. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Escultura), apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

SILVA, João Cristino da – **A Sede da Academia Nacional de Belas-artes no Vetusto Edifício do Antigo Convento de S. Francisco da Cidade – Estudos e Subsídios.** Lisboa: Ministério da Educação Nacional, Secretaria de Estado da Indústria e Cultura, Direcção-Geral dos Assuntos Culturais, 1973.

SILVA, Jorge; CALADO, Margarida – **Dicionário de termos de Arte e Arquitectura.** Lisboa: Editorial Presença, 2005.

SILVA, Mário Jorge Fernandes Janeiro – **O Ensino do Desenho nas Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto: 1836 a 1910.** Lisboa: [s.n.], 2004. Dissertação de Mestrado em Desenho, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

SILVA, Raquel Henriques – **A Extinção dos Conventos e a Elaboração da Lisboa Burguesa.** Olisipo, II.^a Série, n.º 2 (1996), p. 43-48.

- SILVA, Raquel Henriques – **Lisboa Romântica: Urbanismo e Arquitectura (1777-1874)**. Lisboa: [s.n.], 1997. Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- SILVA, Raquel Henriques – **Do Museu do Nacional de Arte Contemporânea ao Museu do Chiado**. In: Museu do Chiado. Arte Portuguesa, 1850-1950. Lisboa: Instituto Português do Museus / Museu do Chiado, 1994, p. 13-22.
- SILVA, Vítor Fernando Guerreiro da – **Os jardins do Palácio dos Condes de Castro Guimarães: Cascais na encruzilhada cultural do séc. XIX. proposta de salvaguarda patrimonial**. Lisboa: [s.n.], 2005. Dissertação de Mestrado em Cultura e Formação Autárquica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- SILVA MAROTO, Maria Pilar – **La escultura clásica en las colecciones reales: Felipe II a Felipe V**. In: El coleccionismo de Escultura clásica en España. [Actas do Congresso] Madrid: Museo del Prado, 2001.
- SMITH, R.R.R. – **Hellenistic Sculpture**. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- SOARES, Ernesto – **História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras**. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1940-1941.
- SOARES, Ernesto – **O Livro de Matriculas dos Discípulos Ordinários da Aula Pública de Desenho a qual Principiou a ter Exercício no 1.º de Dezembro do Ano de 1781**. Lisboa: Búblion, 1935.
- SOUSA, Ivo Carneiro de – **André de Resende e a história da antiguidade de Évora**. Estarreja: Casa do Livro 1993.
- SPIVEY, Nigel – **Enduring Creation – Art, Pain and Fortitude**. Londres: Thames and Hudson, 2001.
- TÁRRAGA BALDÓ, Maria Luisa – **Giovanni Doménico Olivieri y el taller de Escultura del Palácio Real**. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992.
- TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo – **A Sociedade Nacional de Belas-Artes. Um Século de História da Arte**. Vila Nova de Cerveira: Projecto, Núcleo de Desenvolvimento Cultural de Vila Nova de Cerveira, Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira, 2006.
- TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo – **Miguel Angelo Lupi e a figura como condição da prática artística**. In: Miguel Ângelo Lupi. 1826-1883. [Catálogo da Exposição patente no Museu do Chiado.] Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu do Chiado, 2001.
- TEIXEIRA, F. A. Garcês – **A Irmandade de S. Lucas: estudo do seu arquivo**. Lisboa: Imprensa Beza, 1931.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis – **The Parthenon, and Its Impact in Modern Times**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1996.

- TOWAN, Rolf – **O Barroco: Arquitectura. Escultura. Pintura**. Köln: Konemann 2004.
- URBANO, Pedro – **A Casa de Palmela**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- VALE, Teresa Leonor M. – **A escultura italiana de Mafra**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- VALE, Teresa Leonor M. – **Escultura italiana em Portugal no século XVII**. Lisboa: Caleidoscópio, 2004.
- VALE, Teresa Leonor M. – **A importação de escultura italiana no contexto das relações artístico-culturais entre Portugal e Itália no século XVII**. Porto: [s.n.], 1999. Tese de Doutoramento em História de Arte, apresentada à Universidade do Porto.
- VALE, Teresa Leonor M. – **Diário de um Embaixador Português em Roma (1676-1678)**. Lisboa, Livros Horizonte, 2006.
- VALE, Teresa Leonor M. **Escultura Barroca Italiana em Portugal: Obras dos séculos XVII e XVIII em colecções públicas e particulares**. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.
- VALENTE, António José da Silva – **A estátua equestre de D. José I de Machado de Castro, 1775**. Lisboa: [s.n.], 1998. Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Universidade Lusíada de Lisboa.
- VILLARD, François; MARTIN, Roland; CHARBONNEAUX, Jean – **Grèce Hellénistique (330 – 50 avant J. – C.)**. Paris: Gallimard, 1970.
- XAVIER, Hugo – **Galeria de Pintura do Real Paço da Ajuda**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.
- XAVIER, Celso Jorge Fernandes – **Escritos em Pedra e Bronze: Os Escritores na Escultura Pública de Lisboa**. Lisboa: [s.n.], 2011. Dissertação de Mestrado em Estudos da Escultura Pública, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- WAGNER, Anne Middleton – **Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire**. Londres: Yale University Press, 1989.
- WARBURG, Aby – **The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance**. Los Angeles: Getty Trust Publications, 1999.
- WINCKELMANN, Johann – **History of the art of Antiquity**. Trad. Harry Mallgrave. Los Angeles: Getty Research Institute, 2006.
- WINGERT, Paul S.; UPJOHN, Everard M.; MAHLER, Jane Gaston – **História Mundial da Arte. Da Pré-História à Grécia Antiga**, Lisboa: Bertrand, 1975. Vol. 1.
- WITTKOWER, R. – **Sculpture: Processes and Principles**. Londres: Allen Lane, 1977.
- WOHL, Hellmut – **Two Cinquecento Puzzles**. *Antichità Viva*. Vol. XXX, n.º 6 (1991), p. 42-48.

E – RECURSOS NA INTERNET

International Association for Conservation and Promotion of Plaster Cast Collections (sitio da internet) – [Acedido a 15 de Jan. de 2014]. Disponível na internet: <http://www.plastercastcollection.org/en/news.php>

FALSER, Michael – **Krishna and the Plaster Cast Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period.** *Transcultural Studies*. N.º 2 (2011) [Acedido a 15 de Jan. de 2014]. Disponível na internet: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/view/9083/3101>

FALSER, Michael – **From Gaillon to Sanchi, from Vézelay to Angkor Wat. *The Musée Indo-Chinois* in Paris: A transcultural Perspective on Architectural Museums.** *RIHA Journal* (19 de Junho de 2013). [Acedido a 28 de Maio de 2014]. Disponível na internet: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-apr-jun/falser-musee-indo-chinois>.

FBAUL Museu Virtual – **Inventário de Desenho Antigo.** [Acedido a 28 de Maio de 2014]. Disponível na internet: <http://museuvirtual.fba.ul.pt/index.php?section=16>

MatrizNet – **Catálogo colectivo on-line dos Museus tutelados pelo Ministério da Cultura.** [Acedido a 28 de Maio de 2014]. Disponível na internet: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/BemVindo.aspx>

MENDONÇA, Ricardo J. R. – **Classical sculpture reproductions and Portuguese gardens.** *Gardens & Landscapes of Portugal*. CHAIA/CHAM/Mediterranean Garden Society. N.º 2 (Maio de 2014), p. 60-69. [Acedido a 28 de Maio de 2014]. Disponível na internet: http://www.chaia_gardens_landscapesofportugal.uevora.pt/PDFs/journal2/07RM%20G&L%202.pdf

QUADROS, Sandra da Costa Saldanha e – **Expressões em confronto: A cultura visual romana e as fontes pictóricas da escultura do século XVIII em Portugal.** *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*. Vol. 25 (2008), p. 269-291. [Acedido a 28 de Maio de 2014]. Disponível na internet: <http://cultura.revues.org/718>

VALE, Teresa Leonor M. – **Ercole Ferrata e il Portogallo: un scultore lombardo e il gusto di una committenza divisa tra Roma e Genova.** *Artisti dei Laghi. Rivista on line*. *Rivista Scientifica Internazionale dell'Associazione per la Protezione del Patrimonio Artistico e Storico della Valle Intelvi*, N.º II (2012), p. 129-143 [Acedido a 28 de Maio de 2014]. Disponível na internet: <http://www.appacuvi.org/joomla/artisti-dei-laghi/15-articles/36-artisti-dei-laghi-numero-2>

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- Abreu, José Miguel de (1851-?) — 201
Abreu, Marques de (1879-1958) — 60, 311
Aguiar, João José de (1769-1841) — 32, 58, 83, 215, 220, 223, 234, 241, 243, 250, 253, 254, 255, 260, 266, 274, 276, 287
Alberti, Leon Battista (1404-1472) — 230
Alcáçova, D. Luísa de — 294
Aldemira, Varela (1895-1975) — 239
Algardi, Alessandro (1598-1654) — 72, 234
Almedina, 1.º conde de (1842-1895) — 41, 44, 108, 111, 168, 180, 289, 295, 298, 300
Almeida (sobrinho), Simões de (1880-1950) — 218, 300
Almeida (tio), José Simões de (1844-1926) — 40, 147, 217, 282, 287, 297, 298, 303
Almeida, Fialho de (1857-1911) — 308
Almeida, José de (1708-1770) — 75, 88
Almeida, Leopoldo de (1898-1975) — 218
Álvarez Cubero, José (1768-1827) — 101, 106
Anchieta, (abadessa) D. Maria Carlota Joaquina — 292
Andrade, Alfredo de (1839-1915) — 6, 40, 42, 44, 45, 95, 96, 110, 123, 143, 145, 160, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 217, 290, 293, 294, 304, 305, 306
Andrade, Guilherme Rebelo de (1891-1989) — 312
Andrade, Ruy (1880-1967) — 188, 192
Ângelo, Miguel (1675-1564) — 8, 40, 61, 62, 64, 65, 72, 86, 88, 92, 94, 95, 96, 100, 113, 116, 121, 122, 129, 185, 190, 201, 209, 216, 272, 275, 296
Angers, David d' (1788-1856) — 100
Anguier, Michel (c. 1604-1669) — 280
Anthoni, Johann Jakob — 229
Anunciação, Tomás da (1818-1879) — 34, 41, 93, 139, 171, 218, 298
Aparicio, Estevan — 103, 104
Aragão, Joaquim Pedro de (1801-?) — 144, 235, 241, 261, 282, 283
Armenini, Giovanni Baptista (1530-1609) — 13
Arnauld, Charles Auguste (1825-1883) — 281, 302
Arrondelle, Eugène-Denis (1824-1907) — 96
Audran, Gérard (1860-1703) — 65, 70
Ávila, Luís Caetano Pedro de (c. 1832-1904) — 187
Azevedo, António de Araújo de (1754-1817) — 56, 78, 82

B

- Bañares, Francisco — 103, 104
Bandinelli, Baccio (1493-1560) — 62, 81
Barata, José (1860-1930) — 201
Barbosa, Inácio Vilhena de (1811-1890) — 255

- Barsotti, Vincenzo (1747-1798) — 77, 79
Bartolini, Lorenzo (1777-1850) — 59, 296
Bartolozzi, Francesco (1727-1815) — 157, 158
Barye, Antoine-Louis (1796-1875) — 92, 100
Bastos, Vítor Figueiredo (1829-1894) — 34, 93, 94, 95, 96, 97, 117, 142, 143, 149, 171, 174, 189, 217, 245, 246, 264, 272, 275, 285, 286, 287, 297, 300, 303
Batoni, Pompeo (1708-1787) — 79, 81
Bellisoni, monsenhor — 78
Benalcanfor, 1.º visconde de (1830-1889) — 18, 26
Benavides, Mantoa (1489-1582) — 13
Benevides, Francisco da Fonseca (1835-1911) — 35, 178, 307, 308
Bernard, Joseph (1866-1931) — 312
Bernini, Gian Lorenzo (1598-1860) — 64, 65, 234, 252, 257, 269
Biordi, Antonio — 183
Bloche, Désiré (1827-1907) — 3, 187, 188, 297
Bologna, Giovanni — *vd. Giambologna*
Borges, Margarida Ferreira — 282
Bourdelle, Antoine (1861-1929) — 312
Bracci, Pietro (1700-1773) — 207
Brucciani, Domenico (1815-1880) — 17

C

- Caggiani, José Maria (1816?-1891) — 244, 245, 246
Calmels, Anatole Célestin (1822-1906) — 147, 238, 283, 288, 297, 299, 302
Calmels, Warthmau — 299
Câmara, Conselheiro Jorge Hussom da — 90, 161, 271, 272, 274
Camarate, Alfredo da Costa (1840-1904) — 162, 163
Campeny, Damiá (1771-1855) — 106
Campi — 192
Campos, José de — 277
Camuccini, Vincenzo (1771-1844) — 81, 90, 91, 216
Canova, António (1757-1822) — 8, 56, 57, 58, 59, 72, 78, 89, 90, 92, 99, 100, 111, 115, 116, 121, 130, 192, 213, 215, 233, 234, 273, 274, 279, 281, 296
Carlos I de Inglaterra (1600-1649) — 14
Carlos III de Espanha, D. (1716-1788) — 77, 80, 207
Carlota Joaquina, rainha Dona (1775-1830) — 107, 158, 228, 269, 296
Carpeaux, Jean Baptiste (1827-1875) — 26
Carvalhido, Conde de (1817-1900) — 45, 161, 298
Carvalho, Ayres de (1911-1997) — 313
Carvalho, João Carlos de Almeida (1817-1897) — 167
Castilho, António Feliciano de (1800-1875) — 282

Castilho, Júlio de (1840-1919) — 72, 99, 108, 166, 173, 210, 222, 256, 279, 284, 285

Castro, D. João de Almeida de Melo e (1756-1814) — 77

Castro, Joaquim Antunes da Silva e — 41

Castro, Joaquim Machado de (1731-1822) — xii, 2, 7, 8, 54, 55, 57, 58, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 81, 86, 88, 99, 113, 127, 134, 143, 148, 164, 166, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 240, 241, 248, 251, 254, 255, 256, 266, 269, 270, 278, 279, 280, 282, 318

Caudron, Théophile (1805-1848) — 95

Cavaceppi, Bartolomeo (c. 1716-1799) — 234

Cavroé, Pedro Alexandre (1776-1844) — 256

Cellini, Benvenuto (1500-1571) — 188

Cerqueira, Francisco de Paula Araújo (1805-1855) — 8, 92, 100, 235, 240, 245, 246, 282, 284

Cesarino, João Henrique (1809-) — 241, 242

[Chanterene], Nicolau de († c. 1551) — 194, 305

Chaves, José Ferreira de (c. 1838-1899) — 95, 96, 218

Cheere, John (1709-1787) — 24, 51, 58, 68, 214

Cicognara, Leopoldo (1767-1834) — 271

Cifka, Wenceslau (1811-1883) — 166

Cole, Henry (1808-1882) — 19, 185

Cordeiro, Luciano (1844-1900) — 15, 303, 309

Corneille, Jean-Baptiste (c. 1649-1695) — 65

Corvo, Andrade (1824-1890) — 152

Costa, António Almeida da (1832-1915) — 166, 167

Costa, António José da (1840-1929) — 120

Costa, D. Álvaro da — 50

Costa, José Agostinho da — 276

Costa, José Soares da Cunha e (1866-1928) — 189

Costa, Luiz Xavier da (1871-1941) — 3, 55, 74, 79, 80, 82, 84, 87, 88, 112, 223, 231, 239, 240

Costa, Tomás (1861-1932) — 297, 300

Cristina da Suécia (1626-1689) — 106

Cristofani, Diomedes (1817-?) — 93, 129, 131, 143

Cruz, André Monteiro da (1770-1851) — 139, 256, 260, 279

Cunha, Casimiro Cândido da — 271, 292, 293

Cunha, D. Luís de Melo e — 51

D

Davioud, Gabriel (1824-1881) — 287, 297

Desachy, Alexandre — 17, 96

Dias, João Martiniano Thomaz — 129

Diniz, Pedro († 1896) — 256, 257

Donatello (c. 1386-1466) — 61, 62

Donati, Fulvia — 1

Duarte, Eduardo Manuel Alves (n. 1966) — vii, 3, 33, 49, 90, 92, 93, 94, 100, 117, 121, 137, 158, 171, 174, 175, 188, 215, 217, 235, 238, 245, 246, 279, 281, 282, 284, 287, 294, 297

Duquesnoy, François (1597-1643) — 76, 77, 86, 113, 115, 129

E

Eça, Pedro d'Alcântara da Cunha d' — 235, 247, 282

Elveni, João José (1743-1806) — 55, 67, 222, 231

Ericeira, 3.º Conde da (1632-1690) — 252

F

Falser, Michael — 2

Faria, Alberto (n. 1976) — 3, 73, 76, 77, 85, 95, 143, 218, 219, 223, 278

Faria, Miguel Figueira de (n- 1957) — 57, 72, 74, 75, 88, 113, 127, 166, 210, 213, 215, 255

Farrobo, 1.º conde de (1801-1869) — 92

Fernández de los Rios, Ángel (1821-1880) — 30, 97, 101, 102, 103, 104, 108, 190, 199

Fernando II de Portugal, D. (1816-1885) — 35, 129, 161, 164, 271, 272, 275, 281, 291, 292, 302

Ferrais, conde de — 123

Ferrata, Ercole (1610-1686) — 252

Ferreira, António (c. 1731-?) — 224

Ferreira, Carlos Augusto Pinto (1829-1902) — 24, 25

Ferreira, José Maria Andrade (1823-1875) — 100, 101

Feyo, Salvador Barata (1899-1990) — 3, 106

Fídias (c. 490-432 a. C.) — 61, 62, 105, 217, 286

Figanière, Jorge César (1813-1887) — 256

Figueiredo, Borges de (1792-1878) — 293

Figueiredo, José Augusto — 95

Filipe IV de Espanha, D. (1605-1665) — 14

Fonseca, António Manuel da (1796-1890) — 33, 41, 89, 90, 113, 114, 115, 157, 216, 260, 279, 282, 283

Fonseca, António Tomás da (1822-1894) — 33, 34, 40, 41, 120, 121, 145, 147, 149, 177, 178, 293, 305, 307

Fonte, João Pires da (1790-1873) — 145, 260

França, José-Augusto (n. 1922) — 31, 32, 63, 66, 99, 157, 164, 170, 207, 216, 224, 239, 263, 269, 274

França, Venâncio Rodrigues d'Andrade — 136, 181, 311

Francisco I de França (1494-1547) — 13, 61

Freitas, José Francisco Ferreira de (1775-1857) — 139

Füller, Josef (1861-1927) — 135, 180

Furtado, Tadeu Almeida (1813-1901) — 87, 127

Fuschini, Arcangelo (1771-1834) — 32, 83

G

Gabano, Jacopo — 52

Gagliardi, Leandro (1729-1798) — 72

Garcia Gutiérrez, Antonio (1813-1884) — 108

Garnier, Charles (1825-1898) — 165, 187

Gaspar, José António (1842-1909) — 42, 121, 276
 Genovesa, D. Virgínia — 298
 Ghiberti, Lorenzo (1378-1455) — 81, 201
 Giambologna (1529-1608) — 51, 66, 68, 81, 233
 Giusti, Alessandro (1715-1799) — 54, 62, 67, 71, 72, 207, 208, 209, 210, 214, 220, 222, 223, 232, 235, 250, 251, 255, 264, 266, 278, 281
 Gomes, Alexandre (1741-1805) — 222, 231, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 266
 Gomes, João — 51
 Gomes, João Augusto Marques (1853-1931) — 311
 Gonçalves, António Augusto (1848-1934) — 121, 133, 134
 Gonçalves, António Manuel (n. 1923) — 305
 Gonçalves, Domingos Maria — 163
 Goujon, Jean (1510-1572) — 100
 Guillaume, Eugène (1822-1905) — 109, 110, 191
 Guimarães, João Vítor Pereira — 165
 Gusmão, Alexandre de (1695-1753) — 256, 280

H

Haskel, Francis (1928-2000) — 1
 Henriques, Lagoa (1923-2009) — 218
 Henriques, M. — 276
 Hewetson, Christopher (c. 1737-1798) — 106
 Hogarth, William (1697-1764) — 52
 Holanda, Francisco de (1517-1585) — 13, 49, 50, 61
 Holstein, Alexandre de Sousa (1751-1803) — 78, 79, 82, 83, 107, 296
 Holstein, Francisco de Sousa — *vd. marquês de Sousa Holstein*
 Holstein, marquês de Sousa (1838-1878) — xi, 29, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 56, 93, 94, 96, 97, 98, 101, 102, 107, 108, 109, 110, 111, 116, 120, 123, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 154, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 177, 179, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 198, 202, 265, 270, 274, 276, 277, 282, 284, 285, 289, 290, 292, 296, 301, 322, 323, 325, 326
 Holstein, Pedro de Sousa — *vd. 1.º duque de Palmela*
 Houdon, Jean-Antoine (1741-1828) — 26, 66, 67, 81, 95, 96, 109, 272

I

Ingres, Jean-Auguste Dominique (1780-1867) — 165, 187, 271

J

Jackson, Murphy — 93
 João V de Portugal, D. (1689-1750) — 71, 78, 85, 208, 220, 226, 260, 279, 289, 299

João VI de Portugal, D. (1767-1826) — 56, 58, 82, 88, 228, 234, 253, 254, 255
 John Flaxman (1755-1826) — 101
 José I de Portugal, D. (1714-1777) — 63, 66, 99, 164, 207, 210, 211, 223, 224, 228, 230, 231, 254, 266, 281
 Josefina de Leuchtenberg, rainha (1807-1876) — 288
 Julien, Bernard-Romain (1802-1871) — 166

L

Lafões, 2.º duque de (1719-1806) — 54
 Lairesse, Gérard de (1640-1711) — 69
 Lasserre, Prosper Pierre (1832-1900) — 165
 Latta, Manoel José Rodrigues — 245
 Lavradio, 2.º conde do (1796-1870) — 166
 Le Gros (o jovem), Pierre (1666-1719) — 72
 Leoni, Leone (1509-1590) — 13
 Lima, Marcelo Ferreira de († 1868) — 161
 Lima, Rangel de (1839-1909) — 44, 304
 Lippi, Guido Battista († 1899) — 121, 132, 133, 136, 147, 176, 177, 178, 180, 194, 201, 291, 294, 295, 307
 Lisboa, Maria Helena (1951-2009) — 3, 142, 185
 Lísipo (act. 368-320 a. C.) — 62
 Lopes, António Teixeira (1866-1942) — 299
 Lopes, João José — 270
 Lopes, José Joaquim — 270
 Lopes, José Joaquim Teixeira (1837-1918) — 131, 166
 Lopes, José Maria da Silva (n. 1962) — 83
 Loureiro, Artur José de Sousa (1853-1932) — 120
 Luís I de Portugal, D. (1838-1889) — 60, 90, 162
 Luís XIV de França (1638-1715) — 233
 Lupi, Miguel Ângelo (1826-1893) — 34, 35, 43, 120, 160, 161, 217, 218, 298
 Luquesi, Cristobal — 97, 104
 Lusitano, Vieira (1699-1783) — 71, 208, 256, 280

M

Macedo, Diogo de (1889-1959) — 181, 218, 223, 312, 313
 Machado, António (act. 1768-1810) — 253, 255, 256, 257, 258, 259, 264, 266, 281
 Machado, António Luís Teixeira — 200
 Machado, Cirilo Volkmar (1748-1823) — 64, 65, 67, 68, 75, 77, 79, 81, 107, 112, 164, 207, 222, 231, 254, 255, 256, 258
 Machado, João Augusto (1862-1925) — 201
 Madrazo y Kuntz, Frederico de (1815-1894) — 103, 104
 Madrazo y Kuntz, Pedro de (1816-1898) — 102
 Magalhães Júnior, João de Sousa Pinto de — 160
 Magne, Auguste-Joseph (1816-1885) — 3, 187, 188, 297

Maini, Giovanni Battista (1690-1752) — 8, 71, 207, 208, 210, 221, 222, 233, 235
 Malpieri, Leopoldo — 17
 Manique, (intendente) Diogo Inácio Pina (1733-1805) — 77, 79, 82, 255
 Margiochi, Francisco Simões (1848-1904) — 145, 181
 Maria I de Portugal, rainha dona (1734-1816) — 31, 75, 77, 79, 80, 83, 224, 226, 250, 254, 266, 267, 274, 276, 287, 290, 297
 Maria II de Portugal, rainha dona (1819-1853) — 93, 108, 118, 244, 245, 279, 280, 282, 284, 285, 320, 321
 Maria, Rafael Idezio — 237
 Matos, António (n. 1954) — 318
 Meco, José (1852-) — 54, 259, 266
 Medina, Sabino de (1812-1888) — 106
 Meira, Francisco António — 133, 134, 176, 203
 Melo, Fontes Pereira de (1819-1887) — 23, 167, 168, 276
 Melo, Sebastião José de Carvalho e — *vd. 1.º marquês de Pombal*
 Mendes, João — 277
 Meneses, 2.º Visconde de (1817-1878) — 93
 Meneses, D. Luís de — 252
 Mengs, Anton Raphael (1728-1779) — 1, 59, 73, 77, 79, 80, 81, 105, 106, 107, 221, 265
 Metrass, Francisco (1825-1861) — 34, 93, 158
 Mikieschin, Michail O. (1836-1896) — 287, 297
 Míron (act. 480-440) — 62
 Montagu, Jennifer — 8
 Monteiro, João Pedro (1825-1853) — 149
 Monteverde, Giulio (1837-1917) — 40
 Moreira, António Romão Delgado — 276
 Moreira, Rafael (n. 1947) — 49, 274, 294
 Mota (sobrinho), António Augusto da Costa (1877-1956) — 300
 Mota (tio), António Augusto da Costa (1862-1930) — 123, 136, 238, 300
 Mussolini, Benito Amilcare Andrea (1883-1945) — 21

N

Neri, Gaetano — 83
 Niza, D. Vasco Luís de (1612-1676) — 50
 Nollekens, Joseph (1737-1823) — 101
 Novais, Mário (1899-1967) — 270
 Nunes, Alberto António (1838-1912) — 218, 297, 298, 299
 Nunes, Maria Helena Duarte Souto (n. 1956) — 199

O

Oeirense, Francisco da Silva (1797-1868) — 33, 87, 160, 164
 Ortega, barão — 97

Ortigão, Ramalho (1836-1915) — 217, 309

P

Pacini, Sante (1735-1790) — 80, 81, 112, 319
 Pagliarini, Nicola — 76
 Pagniucci, José (1821-1868) — 105
 Palmela, 1.º Duque de (1781-1850) — 31, 56, 58, 82, 83, 100, 101, 284, 296
 Palmela, 3.º duquesa de (1841-1909) — 299
 Pamplona, Fernando (1909-1989) — 256
 Pascal, Jean-Louis (1837-1920) — 199
 Penny, Nicholas (n. 1949) — 1
 Pedro IV de Portugal, D. (1798-1834) — 102, 263, 280, 283, 287, 288, 297, 299, 302
 Pedro V de Portugal, D. (1837-1861) — 93, 131, 263, 276, 283, 299
 Pedro, infante D. (1717-1786) — 51
 Pereira, Fernando António Baptista (n. 1953) — 225
 Pereira, Gabriel (1847-1911) — 8, 228, 287, 290, 295, 296, 297, 299, 310
 Pereira, José Fernandes (1953-2012) — vii, 2, 207, 208, 217, 229, 317
 Pereira, Lourenço († 1858) — 113, 115, 127, 128, 129, 241, 243, 321
 Pereira, Lucas José dos Santos (1802-1884) — 171, 183
 Pereira, Manuel António — 128
 Perrier, François (1590-1850) — 54, 67
 Pesando, Annalisa — ix, 2
 Pichler, Johann Anton (1697-1779) — 79, 81
 Pieri, Ponciano — 93, 94, 114, 115, 116, 118, 131, 133, 143, 170, 172, 174, 176, 185, 194, 202, 281, 285, 302
 Pierotti, Edoardo (c. 1800-c.1899) — 192, 193
 Pietra, António Honofre Schiappa (1796-c.1870) — 144, 241, 247, 262
 Pinheiro, Rafael Bordalo (1846-1905) — 60
 Pinho, Elsa Garrett — 58, 213, 214, 234, 243, 250, 253, 255, 276
 Policeto (c. 480-420 a. C.) — 62
 Pollaiuolo, Antonio del (c. 1432/33-1498) — 62
 Pombal, 1.º marquês de (1699-1782) — 257, 259
 Pombal, 4.º marquês de (1785-1854) — 247, 249, 257, 259
 Ponzano y Gascón, Ponciano (1813-1877) — 104
 [Portuense], Francisco Vieira (1765-1805) — 31, 75, 158
 Pradier, James (1790-1852) — 101
 Praxíteles (c. 395-320) — 62
 Primaticcio, Francesco (1504-1570) — 61
 Puget, Pierre (1620-1694) — 100

R

Rafael, Balbina Emília — 282, 283
 Rafael, Joaquim (1783-1864) — 84, 113, 137, 216, 249, 250, 282

Raffaello Sansio (1483-1520) — 33, 64, 71, 89, 185
 Ramos, João de Souza — 131
 Rato (júnior), José Moreira (1860-1937) — 111, 200, 295, 297
 Reading, R. — 17
 Rego, Francisco de Freitas — 144
 Reis, António Soares dos (1847-1889) — 40, 176, 201, 217, 298, 299, 300
 Reis, Máximo Paulino dos (1778-1865) — 31, 82, 161
 Reis, Melchior Gaspar dos († 1845) — 241, 243, 244
 Reis, Pedro Carlos (1819-1893) — 246
 Relvas, Carlos (1838-1894) — 44, 144, 165, 292, 304
 Resende, André de (1498-1573) — 49
 Ribeiro, José Silvestre (1807-1891) — 2, 92, 107, 111, 140, 142, 150, 160, 166, 172, 192, 268
 Ribeiro, Norberto José (1774-1844) — 157
 Rios y Serrano, José Amador de los (1818-1818) — 102
 Rivara, João Caetano (c. 1770 - c.1824) — 83
 Robbia, Luca della (1400-1482) — 110, 191, 272, 273, 274
 Robert, Élias (1821-1874) — 287, 297
 Robinson, John Charles (1824-1913) — 151, 197
 Rodin, Auguste (1840-1917) — 26, 312
 Rodrigues, Ana Duarte (n. 1972) — 51, 55, 66, 67, 70, 72, 210, 211, 225, 227, 230, 251, 252
 Rodrigues, Faustino José (1760-1829) — 52, 58, 213, 214, 215, 223, 234, 254, 278
 Rodrigues, Francisco de Assis (1801-1877) — i, 32, 59, 70, 86, 88, 89, 93, 96, 101, 113, 122, 128, 129, 130, 138, 144, 148, 158, 164, 172, 174, 207, 215, 216, 217, 218, 220, 222, 225, 226, 230, 234, 235, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 260, 261, 262, 263, 265, 272, 273, 278, 279, 280, 282, 284, 285, 286, 298, 318, 320, 321
 Rodrigues, João Gualberto (c. 1806-?) — 216, 241, 247, 262
 Romano, Francisco — 237
 Rossi, Angelo De (1671-1715) — 8, 85, 208, 211
 Rossi, Giovanni Gherardo De (1754-1827) — 31, 40, 56, 57, 78, 83, 274
 [Ruão], João de — 305
 Rusconi, Camilo (1858-1728) — 8, 72, 222
 Rusconi, Ernesto — 242

S

Saldanha e Quadros, Sandra Costa — 71, 207, 209, 222, 251, 280
 Sampaio, António Rodrigues (1806-1882) — 167
 [Sansovino], Andrea Contucci (c. 1460/7-1529) — 49, 272, 273, 294
 Santos, António Ribeiro dos (1745-1818) — 72, 208, 210, 222, 279
 Santos, Francisco dos (1878-1930) — 237, 300
 Santos, João José dos (1806-1892) — 2, 76, 77, 86, 88, 159, 209, 212, 273

Santos, Tomé Pinto dos — 241, 243
 Sarto, Andrea del (1486-1530) — 160
 Schadow, Joahann Gottfried (1764-1850) — 101
 Schreiter, Charlotte — 2
 Sequeira, Domingos (1768-1837) — 32, 57, 158
 Sequeira, José da Costa (1800-1872) — 117, 132, 140, 142, 160, 260, 275, 276
 Sergel, Johan Tobias (1740-1814) — 101
 Silva, Angelino da Cruz — 149, 236
 Silva, António Dias da — 277
 Silva, Cristino da (1829-1877) — 34, 35, 139, 142, 144, 171, 187
 Silva, D. Miguel da (c. 1480-1556) — 13, 49
 Silva, Ernesto Possidónio da — 163, 266
 Silva, João Castro (n. 1966) — 93, 144, 172
 Silva, Joaquim Possidónio Narciso da (1806-1896) — 132, 146, 265, 283
 Silva, José Maria da — 83, 84, 271, 292, 293
 Silva, Marciano Henriques da (1831-1867) — 34, 35, 160, 162, 166
 Silva, Maria da Conceição de Gusmão Serra e — 293
 Simões, Augusto Filipe (1835-1884) — 43, 167, 177, 291
 Solá, Antonio (1780-1861) — 92
 Soster, A. de — 302
 Sousa, abade António Dâmaso de Castro e (1804-1876) — 268, 275
 Sousa, D. Luís de (1637-1690) — 50, 251, 252, 253
 Sousa, João José Ferreira de (c. 1787-?) — 285
 Sousa, Joaquim Pedro de (1818-1878) — 93, 95, 140, 158
 Sousa, Perpétua de Castro e — 164
 Squarcione, Francesco (1397-1468) — 13
 Stiattei — 17

T

Taborda, José da Cunha (1766-1836) — 32, 33, 69
 Tagliolini, Fillipo (1745-1809) — 53
 Taylor (1789-1879), barão — 170
 Teixeira, Artur Gaspar Anjos (1880-1935) — 300
 Terra, Ventura (1866-1919) — 133, 136, 178
 Thorvaldsen, Bertel (1789-1838) — 8, 100, 106, 296
 Ticciati, Girolamo (1676-1744) — 220

V

Vale, José António do (1765-1840) — 261
 Vale, Leonor Teresa do (n. 1967) — 52, 252
 Valle, Filippo della (1698-1768) — 207, 232
 Varnhagen, Francisco (1816-1878) — 263
 Vasari, Giorgio (1511-1574) — 13, 225
 [Grão Vasco] — Vasco Fernandes (c. 1475-1542) — 151, 197
 Vasconcelos, (Padre) Inácio de (1676-1747) — 62

Vasconcelos, Joaquim de (1849-1936) — 28, 29, 33, 42, 103, 110, 119, 120, 121, 132, 133, 134, 149, 150, 154, 155, 156, 173, 176, 178, 179, 180, 185, 191, 192, 199, 200, 201, 306, 307, 308, 322
Vasconcelos, Joaquim Leite de (1858-1941) — 169
Veiga, Estácio da (1828-1891) — 44, 168
Velásquez, Diego (1599-1660) — 1, 14, 398
Veloso, (Frei) Mariano de Conceição (1742-1811) — 69
Viale, Giuseppe — 79
Viana, Nicolau José — 132
Viegas, João Gregório — 241, 242, 243, 255, 260
Vignola, Giacomo Barozzi (1507-1573) — 117, 153
[Vinci], Leonardo da (1452-1519) — 61
[Vinci], Pierino da (1530-1553) — 77
Viollet-le-Duc, Eugène (1814-1879) — 21

Vittoria, Alessandro (1525-1808) — 86, 209

W

Wesser(?), Diogo Francem — 165

X

Xavier, Celso Jorge Fernandes (n. 1973) — 262

Z

Zumbo, Gaetano Giulio (1656-1701) — 275

FRISO CRONOLÓGICO

- 1525 – O núncio apostólico D. Miguel da Silva traz de Roma uma colecção de cabeças de gesso antigas.
- 1548 – O pintor Francisco de Holanda é incumbido de transladar a colecção de modelos de gesso que pertencera a D. Miguel da Silva por esta ter sido entregue ao Infante D. Luís.
- 1650 – O pintor Diego Velásquez traz de Roma uma colecção de modelos de estátua para decorar o palácio do Alcazár, em Madrid.
- 1718-1720 – D. João V estabelece uma Academia de Portugal em Roma.
- 1719 – O pintor Vieira Lusitano regressa de Roma com diversos apetrechos para a sua arte, entre os quais, modelos de gesso.
- c. 1750 – Aquisição de uma colecção de modelos de gesso em Roma com destino à Academia de Belas-Artes que, neste período, se quis fundar em Portugal. Entre estas obras achava-se a *Canonização de Cinco Santos* executada para o *Túmulo do Papa Alexandre VIII*.
- 1753 – Chegada do escultor Alessandro Giusti à Escola de Escultura de Mafra.
- 1755 – Grande terramoto destrói grande parte da cidade de Lisboa.
- 1756 – John Cheere executa nove grupos escultóricos, 57 figuras isoladas e 72 vasos em chumbo com destino ao Palácio de Queluz.
- 1760 – Encerramento da Academia de Portugal em Roma.
- 1770 – Falece o escultor José Almeida, tendo o seu espólio de modelos de gesso, composto por cinco bustos em tamanho natural, três pequenos e três caras em tamanho natural, sido adquirido para a Aula de Gravura.
- 1775 – Inauguração da Estátua Equestre de D. José I, da autoria de Machado de Castro.
- 1781 – Criação da Aula do Nu.
- 1782 – Por intermédio do agente Nicolau Paglarini adquire-se uma colecção de modelos de gesso em Roma com destino à Aula Régia de Desenho de Figura e Arquitectura.
- O escultor Machado de Castro encomenda de Roma uma colecção de modelos de gesso com destino à Aula de Escultura.
- 1785 – Intendente Pina Manique envia para Roma o primeiro grupo de alunos de Belas-Artes da Casa Pia, entre estes encontrava-se o escultor João José de Aguiar.
- 1790 – Por intervenção de D. Alexandre de Sousa Holstein restabelece-se a Academia de Portugal em Roma.
- 1791 – São adquiridos modelos procedentes dos espólios de gravador Johann Anton Pichler e dos pintores Anton Raphael Mengs e Pompeo Batoni.
- 1802 – Chegada a Lisboa da colecção de modelos de gesso de Sante Pacini e da Academia de Portugal em Roma.

- 1804 – Encerramento da Academia de Portugal em Roma.
- 1807 – Invasão de Portugal pelas tropas francesas e fuga da família real para o Brasil.
- Destruição da colecção de modelos da Casa Pia de Lisboa.
- 1807-1817 – Execução na Aula de Escultura de um *Hércules Farnésio* e de um *Fauno Dançante* para a Quinta Real de Belém.
- 1824 – O barão Taylor executa modelos de gesso a partir de colunas no Mosteiro dos Jerónimos.
- 1836 – Criação das Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto.
- 1837 – Adquire-se em Roma uma colecção de modelos de gesso para a Academia de Belas-Artes do Porto.
- 1839 – A Casa Pia de Lisboa entrega, finalmente, a remanescente colecção de modelos procedente da Academia de Portugal em Roma.
- 1840 – Manuel da Fonseca pretere a colecção de modelos de estátuas de Vincenzo Camuccini que fora incumbido de comprar em favor de outros objectos artísticos.
- 1848 – Conclusão da decoração escultórica do Teatro D. Maria II em Lisboa.
- 1852 – É criado o Museu de South Kensington em Londres.
- 1854 – A Academia de Belas Artes de Lisboa entrega ao Colégio Militar uma colecção de modelos de gesso composta por quatro bustos, cinco máscaras e dezassete fragmentos.
- Contratação do formador italiano Diomedee Cristofani como ajudante de Lourenço Pereira.
- Chegam de Paris, dois relevos.
- 1856 – Chegada de Roma uma colecção de modelos de gesso que se havia solicitado em 1850 e na qual integravam dez estátuas, três bustos e um relevo.
- 1859 – O italiano Ponciano Pieri é promovido por concurso a formador da Academia de Belas-Artes de Lisboa.
- 1861 – No seguimento de uma reforma que introduziu o ensino de desenho no ensino secundário, a Academia ficou a partir daqui incumbida de fornecer todas as instituições nacionais onde esta disciplina fosse ministrada.
- 1862 – O marquês de Sousa Holstein é empossado vice-inspector.
- 1863 – Encerramento do Laboratório de Escultura e criação da oficina de moldagens da Academia de Belas-Artes de Lisboa.
- Arranque da campanha de moldagens de monumentos nacionais tendo-se extraído 38 modelos de ornato procedentes do mosteiro de Belém.
- 1864 – Fundação Museu Arqueológico do Carmo.

- 1866 – Por ocasião da Exposição Universal de Paris de 1867 ordenou-se a execução de moldagens dos Mosteiros da Batalha e Alcobaça, e da Sé Velha de Coimbra que se traduziria na execução oito modelos de ornato.
- 1867 – É celebrado o primeiro pacto internacional para a permuta de moldagens na Exposição Universal de Paris.
- 82 anos depois de João José de Aguiar, um escultor (Simões de Almeida – tio) volta a ter a possibilidade de complementar a sua aprendizagem no estrangeiro.
- 1868 – Abertura ao público das colecções de pintura e de arte ornamental da Academia de Belas-Artes de Lisboa.
- Oferta de catorze modelos de gesso por Auguste Magne e Désiré Bloche.
- 1871 – Alfredo de Andrade começa a enviar modelos de ornatos gesso de Itália. Nesta primeira remessa achava-se o primeiro modelo anatómico em tamanho natural.
- 1871 – Oferta pelo governo espanhol de uma colecção composta por 23 estátuas, nove bustos, 26 extremidades e onze modelos de ornato reproduzindo motivos de Alhambra.
- 1875 – Aquisição de 69 galvanoplastias ao Museum für Kunst und Industrie de Viena.
- Aquisição de 154 modelos de ornato à da escola de artes industriais de Estugarda.
- Adquire-se em Paris uma colecção composta por cinco estátuas, sete torsos, cinco bustos, uma máscara e vinte relevos.
- O escultor Eugène Guillaume, director da Institut de France, elabora um projecto para um museu de gessos na Academia de Belas-Artes de Lisboa.
- 1876 – Publicação do relatório da comissão nomeada para propor a reforma do ensino artístico e a organização do serviço dos museus, monumentos históricos e arqueológicos.
- Instalação de bustos de escultura clássica no Jardim de São Pedro de Alcântara.
- 1878 – Chegada de uma colecção de modelos de Itália adquiridos por intermédio de Alfredo de Andrade que se achava composta por seis relevos, doze bustos e três ornatos.
- Falecimento do vice-inspector Sousa Holstein.
- 1879 – É criado o Museu de Escultura Comparada no Palácio do Trocadero em Paris.

- 1881-1884 – Contratação de Guido Battista Lippi para a realização de diversas moldagens de escultura portuguesa que seriam expostas no Museu de Belas-Artes e Arqueologia de Lisboa. Entre as vinte e duas obras reproduzidas nesta ocasião figuravam dois relevos grandes e catorze pequenos, dois medalhões, um tímpano de um portal, um púlpito, e duas estantes de couro.
- 1883 – Criação das Escolas Industriais e de Desenho Industrial.
- 1884 – Criação do Museu de Belas-Artes e Arqueologia.
– Aquisição de diversas colecções de modelos de gesso no estrangeiro com destino às Escolas Industriais e de Desenho Industrial.
- 1885 – É reeditado o pacto internacional para a permuta de moldagens na Exposição Universal de Antuérpia na Bélgica
– A Escola de Belas-Artes de Lisboa e as Escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Sul estabelecem um pacto para a permuta de moldagens.
- 1888-1893 – As escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Sul reatam as campanhas de moldagens de monumentos nacionais. Guido Battista Lippi e Joseph Füller terão neste período de tempo executado 62 modelos de ornatos.
- 1899 – A Academia de Belas-Artes de Lisboa adquire múltiplos dos 62 modelos de ornato procedentes das campanhas de moldagens de monumentos nacionais levadas a cabo pelas Escolas Industriais e de Desenho Industrial da Circunscrição do Sul.
– Aquisição de cinco modelos de estátuas junto do Museu do Louvre em Paris.
– O falecimento de Guido Battista Lippi obriga à realização de um concurso para a admissão de um novo formador.
- 1911 – Separação do Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia em Museu Nacional de Arte Antiga e Museu Nacional de Arte Contemporânea.
- 1915 – O formador Venâncio Rodrigues de Andrade França foi enviado a Évora para ali reproduzir diversos espécimes de arte nacional.
- 1919 – Decreto fundador do Museu de Escultura Comparada que só se cumpriria 44 anos depois.
- 1934 – Aquisição ao estado francês de 63 moldagens expostas numa exposição realizada no Museu de Arte Antiga.
- 1940 – Exposição de 53 moldagens de escultura Medieval Portuguesa.
- 1963 – Criação do Museu de Escultura Comparada de Mafra.

ANEXO DOCUMENTAL

ÍNDICE DE DOCUMENTOS

Doc. 1 – 1805, Roma, Novembro, 1. AAPSSR – Livro 14, [fl. 21 v.º]: Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo, primeiro conde da Barca.

Doc. 2 – 1805, Roma, Outubro, 19. AAPSSR – Livro 16, [p. 39 – 40]: “Carta de João Gerardo / de Rossi, que acompa-nhou o officio nº 20 [...] do 1º de Novembro de 1805.”

Doc. 3 – 1805, Roma, Dezembro, 17. AAPSSR – Livro 14, [fl. 22 v.º – fl. 23]: Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo, primeiro conde da Barca.

Doc. 4 – 1807, Roma, Fevereiro, 17. AAPSSR – Livro 14, [fl. 39 – fl. 40]: Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo, primeiro conde da Barca.

Doc. 5 – 1807, Roma, [de Fevereiro, 17]. AAPSSR – Livro 16, [p. 253 – 255]: “Explicações pedidas por Canova p.^a / encomenda da Corte.”

Doc. 6 – 1820, Roma, Fevereiro, 20. AAPSSR – Livro 34, [p. 209 – 212]: Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário Pedro de Mello Breyner.

Doc. 7 – 1807, Roma, Julho, 11. AAPSSR – Livro 17, [p. 54 – 55]: Descrição de estátua representando Génio da Impedendencia Nacional.

Doc. 8 – 1806, Roma, Março, 20. AAPSSR – Livro 16, [p. 125 – 136]: “Cópia da Memória enviada / ao Min.º dos Negócios Estrangeiros / sobre restabelecimento de huma / Academia de Bellas Artes em Roma.”

Doc. 9 – 1806, Roma, Fevereiro, 21. AAPSSR – Livro 16, [p. 102 – 103]: Officio esclarecendo o percurso seguido pelas caixas que continham objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma.

Doc. 10 – 1805, Roma, Janeiro, 30. AAPSSR – Livro 13, [fl. 47 v.º – 48]: Ofício esclarecendo o percurso seguido pelas caixas que continham objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma.

Doc. 11 – 1837, Lisboa, Junho, 27. AHFBAUL – Caixa 26, [Pasta: Cartas ao Ill.mo Director Geral Loureiro]: Entrega de bustos procedentes das bibliotecas dos extintos conventos.

Doc. 12 – 1875, Lisboa, Fevereiro, 3. AHFBAUL – Livro de Correspondência: 1870-1877: Duas notas de encomenda de colecções adquiridas por intermédio de Henry Bournay.

Doc. 13 – 1899, Lisboa, Dezembro, 11. AHFBAUL – Caixa 20: Anúncio da convocatória para o concurso do formador com o respectivo programa.

Doc. 14 – 1804, Lisboa, Dezembro, 29. AHU – CU, Caixa 295, pasta 15: Admissão de António Machado para trabalhar na estátua do Príncipe regente.

DOCUMENTO 1

1805, Roma, Novembro, 1.

AAPSSR – Livro 14, [fl. 20 v.^o – 21 v.^o]: Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo, primeiro conde da Barca.

[fl. 20 v.^o]

Nº 20 /

Ill.mo e Ex.mo Snr. § 1. Recebi o officio de V. Ex. em data de 7 de S.bro. passado, e / fico na intelligência do que devo obrar a respeito da concessão dos passaportes e em / consequência das instrucções que V. E. me comunica recuzei vizar o passaporte do Minis-/tro d'Estado, que me foi apresentado hà poucos dias por aquelle Veneziano, que conduzio a / Roma os rapazes Portuguezes para o collegio dos Pacanaristas, de que falei a V. E. no / meu Officio nº 11. por me parêcer que o seu destino a Portugal seria transportar hûm / novo recruta debaixo dos mesmos auspícios, e protecções com que conduzio a primeira. /

§ 2. Fico igualmente instruído de que a nossa Corte tolera a desigualdade / da franquia de direitos d'Alfandega praticada com os seus Ministros nas Cortes estran-/geiras sem que por isso haja de limitar e restringir [sic] as suas concessões as mesmas cir-/cunstancias, o que eu ignorava inteiramente, pensando que semelhantes franquias ou / fossem estipuladas nos Tratados, ou introduzidos pelo uso eram sempre reduzidos ao m.mo / modo entre as Cortes respectivas. Este Governo não pertende ser mais generoso do que / os outros foram com os seus Nuncios Apostolicos, mas não duvida conceder huma per-/feita reciprod.e a este respeito, e por tanto eu me aproveito d'ella. A Convenção / de q' fallei a V. E. no meu officio nº 9 §2, posto que feita d'acordo com o Ministerio, / não foi mais que hum arranramento privado, a que o Cavalheiro Azarra então / [fl. 21] / Ministro n'esta Corte induzio os seus colegas por motivos particulares. / Vargas actual Ministro de Hespanha, e o Barão de Humbolt Ministro de S. M. Prussia-/na me disseram hà poucos dias, que na sua chegada a esta Capital haviam rejeitado / a sobredita convenção, por parecêr mais huma especulação de Commercio, do q' hum / privilegio Diplomatico. Por tanto sendo este Ministerio d'accordo, e prejudicando

somente / a mim esta privação pelo que me podia lucrar na qualidade, e quantidade dos generos / que podia tirar livres, e que não consumia, espero que a minha conducta a este / respeito merecerá a aprovação de V. Ex.^a.

3§. Verificou-se o que tive a honra de annunciar à V. E. no meu officio / nº 19.
§4. a respeito da confirmação do novo Gram Mestre de Malta. Já se expedio o / Breve confirmando o Loco Tenente Garvarra [sic] para exercer as funções de Gram Mestre / até á nova eleição, e os Deputados já partiram. /

4§. O que eu escrevi a V. E. no meu officio nº 19 §7. se veio a verificar, / não por concessão (?) d'este Governo como se pertendia, mas por meios indirectos. / Acham-se em poder dos Francezes o porto d'Ancona, Signegaglia [sic], e toda a Costa adja-/cente. O General Saint-Cyr, que conduzio a tropa que sahio de Napoles, se fixou / com ella nos ditos portos, por evitar que os Russos viessem fazer ali hum desembar-/que, visto que o Governo Pontificio não tinha meios suficientes para a deffeza. O / Ministro da Vienna protestou em nome dos aliados de tratarem com o innemigo / o Territorio occupado. /

5§. Sem cifra [?] – O Santo Padre foi visitar antes de hontem a sua Caza do / Campo aonde està, me confessou que o que mais o margurava n'este acontecimento / era a perfídia, com que obraram os Francezes, por que pediram sómente o passo p.^a Ancona, protestando oficialmente, que se não demorariam ali as tropas, mas que / prosseguiriam a sua marcha immediatamente para o Reino d'Italia, e que depois / [fl. 21 v.º] / fizeram tudo pelo contrario, que agora lhe pediam 40 mil escudos para sustento das d.as / tropas, ao que elle havia respondido, que não os podia dar por que não os tinha em / cofre, será preciso obrigar os seus vassallos a esta contribuição, que o fizessem eles / mesmos exterquindo com violencia o dinheiro, das mesmas aonde se achasse, para que / assim ao menos a Europa conhecesse o modo, com que a França respeitava o direito das / gentes e á neutralid.e do Governo Pontificio. /

§6. Remetto a V. E. a Copia de huma carta official enviada p.r hum Ex-/traordinario ao Ministro de França a esta Corte da qual consta o ultimo estado das couzas / pertencentes a guerra actual: e no mesmo Documento vai incluído a Copia de duas Cartas / particulares que hontem chegaram a esta Capital que contem as vantagens das tropas / Austriacas nas ultimas acções entre os exércitos ennemigos. Devo porem

declarar a V. / E. que estas segundas ainda me foram dadas por pessoas de confiança não / são noticias officiais, e que por tanto precisão de confirmação. /

§7. O Conselheiro d'Embaixada D. Pedro de Souza e Holstein partio / d'aqui a 3 do corrente em direitura a Veneza, mas achando cortado inteira-/mente a comunicação entre as duas fronteiras, foi obrigado a voltar como me aviza / pelo correiro de hontem. O celebre escultor Canova se presta com toda a vontade a proposição [sic] / que se lhe havia feito com aprovação de V. E. de immortalizar em hum grupo um facto illustre / da historia Portugueza, q se lhe apresentasse como V. E. verá da carta aqui inclusa. Elle espera / aqui de summa [?] todos os dias, e quando V. E. julgar a propósito determinar o assunto, poderá / começar o seu trabalho, porem como he muito procurado com comissões d'esta natureza será bom / que quanto antes se aproveite a ocazião de conseguir este monumento digno do Ministério / de V. E. e da Regencia de Nosso Augusto Soberano. /

Ds. G.de a V. Ex. Roma 1 N.bro 1805. /

Ill.mo e Ex.mo Snr. Antonio de Araujo de Azevedo

DOCUMENTO 2

1805, Roma, Outubro, 19.

**AAPSSR – Livro 16, [p. 39 – 40]: “Carta de João Gerardo / de Rossi, que acompa-
/nhou o officio nº 20 [...] do 1º de Novembro de 1805.”**

[fl. 39]

Carta de João Gerardo / de Rossi, que acompa-/nhou o officio nº 2
na 17ª [?] em data do 1º de Novembro de 1805.¹²³⁰ /

Eccellenza Credo mio dovere comunicarle, che ho / ricevuto una lettera del celebre
Ca.re Canova, in cui / me ne acclude altra per S. E. D. Pietro de Sousa, qua / le io
mando al medesimo a Venezia, ma sono bene in / certo se la riveverà. L’oggetto della
lettera di Canova / è l’accoglienza, che da alla commissione di S. A. R. il / Principe di
Portogallo. Egli scrive, che ad onta dei / gravi impegni chi egli ha la dovuta venerazione
ad un / comando, che tanto l’onore lo induce ad accettarlo, e che / farà ogni sforzo in
correspondere coll’opera alla sovra-/na comissione. /

Siccome è cosi incerto il passaggio di D.n Pietro De / Sousa a Venezia mi
prendo la libertà di suggerire a / V. E. che intanto scriva nei suo dispacci, che /
bisognerebbe avere la determinazione sul soggetto / ad argomento dell’opera. Questo
artista è cosi attor-/niato da commissioni, e di chiamate da diverse Cor-/ti, che se la cosa
non si mette in istato di determi-/nazione / [p. 40] / nazione potrebbe andarsi incontro a
dei ritardi / quali non vi sono più da temere quando è fisso la / scielta dell’argomento.
Dal modo con cui mi scrive / il Ca.re Canova conosco che lavorerà con molto im-
/pegno, e sono certo che averemo un capo d’opera. /

Dal canto mio non lascerò di procurare ogni sol-/licitudene nell’esecuzione, e
sarà per me una som-/mo consolazione se potrò contribuire i qualche mo-/do all’ esatta
esecuzione dei Sovrani comandi. Ho / l’onore di ripetermi divotamente, e con profondo
/ rispetto. /

Di V. E. Li 19=Ottb:1805= Ill’mo D’mo Obq’ Ser.’t [?] ¹²³¹

¹²³⁰ Anotado posteriormente com caligrafia distinta do restante corpo de página.

DOCUMENTO 3

1805, Roma, Dezembro, 17.

AAPSSR – Livro 14, [fl. 22 v.º – 23]: Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo, primeiro conde da Barca.

[fl. 22 v.º]

Nº 22 /

Ill.mo e Ex.mo Snr. § 1 Remeto a V. E. a carta de Mr. Talleyrand para o / Ministro da França n'esta Corte e a do General Berthier sobre a grande batalha / do dia 2. do corrente. Aqui não constão ainda detail[h]es por que bolletinos Fran-/cezes marcam sómente o numero dos prisioneiros, e mortos da parte dos inimigos, / passando em silencio os seus; mas he natural que huma batalha, q' dourou dez / horas com um desmedido furor e enthousiasmo fizesse reciprocamente grandes / estragos. As esperanças da paz tam desejada, q' se havião concebido pela Mediação / de S. M. Prussiana parece estarem desvanecidas, pois que pelo tempo q' os papeis / públicos annuncião a sahido do Ministro de Berlim, as proposições já devião estar feitas / ao Imperador dos Francezes antes do dia 2. e por consequencia o dár se a batalha / [fl. 23] mostra que forão rejeitados. /

§2. Todas as tropas estrangeiras estam em Napoles se achão porta-/das nas fronteiras do Reyno, mas por ora não consta q' hajão de continuar a sua / marcha fora d'elle para entrarem no Reyno de Italia como se suponha. El Rey de / Napoles por hum Decreto de le[i] do corr.te creou novos extraordinarios tributos e expropriações e imposições / para as actuais urgencias do Estado, do que remetto a V. E. o Preambulo, que he uni-/camente o que recebi hontem pelo correio de Napoles. /

§3. Os Francezes fazem todos os preparativos para vir atacar Na-/poles e já pedirão ao Governo Pontificio as ordens e providencias necessarias para o / provimento de viveres nos lugares para onde destinão passar ao, que este Governo se prestou / p.^a evitar maior desordens e extorsões. As recrutas no Reyno d'Itália se fazem actualmente / com o maior aperto sem excepção de pessoa, até a idade de 50. an.s inclusivam.te /

¹²³¹ Sugere a abreviatura de: Illustrissimo Dignissimo Obsequiato Servitore

§4. O Negocio de confirmação do Candidato para Gram Mestre de Malta / que terminou como tive a honra de dizer a V. E. no meu officio n.º 20 §3. com hum / Breve de S. Santi.de confirmando o Loco Tenente, sendo tratado confidencialm.te e não / havendo feito menção alguma d'elle nos papeis públicos, isto fez q' tambem se conservasse / em segundo o mesmo Breve e só hà poucos dias pude haver huma copia d'elles a qual / incluo a qui a V. E. /

Ds. G.de a V. Ex. Roma 17 de Dezembro de 1805. – Ill.mo e Ex.mo / Snr. Antonio de Araujo de Azevedo. /

P.S. O escultor Canova chegou há oito dias de Vienna e antehontem jantou em mi.^a / Caza com João Gerardo de Rossi, e me disse que estava acabando hum Monumento / de ordem do Imperador para a praça de Milão, que havia rejeitado outras / muitas comissões, mas que estava prompto a principiar a q' p.^a ordem de V. E. / se lhe havia feito, logo q' V. E. fosse servido determinar-lhe o assumpto.

DOCUMENTO 4

1807, Roma, Fevereiro, 17.

AAPSSR – Livro 14, [fl. 39 – 40]: Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo, primeiro conde da Barca.

[fl. 39]

Nº 44 /

Ill.mo e Ex.mo Snr. §1. Recebi o Despacho de V. E. em data de 31 de Dbr.o próximo passa-/do no qual V. E. se dignou participar-me a resolução de S. A. R. relativa ao monumen-/to de Sculptura em que o mesmo Snr. querendo aproveitar o talento de Canova, dezeja / que este Famoso artista represente em huma estatua o Genio da Independencia Nacional / com trez factos principais a elle allegoricos, e immortalize por este modo no mármore o / valor de hum povo de que o Ceo lhe destinou o Imperio, e de quem he amado não só / como legitimo Soberano, mas como Pay e Bemfeitor.

§2. Para melhor cumprir o que V. E. me recomendou a este / respeito, julguei a proposito convidar a jantar o dito Canova a quem os trabalhos / e occupações de sua arte tem sempre em grande destracção, para mais facilme / poder ter com elle huma conferencia sobre aquele assumpto, o q' com efeito / se verificou Domingo passado. Fiz-lhe sentir que S. A. R. o Principe Reg.te / Nosso Senhor apesar de não ter um motivo urgente e actual, q' demandasse / á necessid.e de hum trabalho da sua Arte, somente pelo grande desejo e / gosto que tinha de conservar hum monumento do seu grande genio e / saber, havia decidido encomendar-lhe o assumpto, q' V. E. me / [fl.39 v.º] / participava. Elle se mostrou muito sensível a esta obrigante demonstração da / Real Beneficiencia e vontade de S. A., pedindo me quisesse pôr na Augus-/ta presença do mesmo Snr. o seu devido reconhecimento e gratidão. /

§3. Depois de o pôr ao corrente do assumpto, e responder a algumas / explicações Historicas, que elle me pediu pertendia tambem que eu houvesse de / responder-lhe a outros artigos relativos ao trabalho do dito monumento, e não / podendo eu satisfazerlo [sic] n'este particular lhe pedi que as pazasse [sic] por es-/cripto as quais incluo aqui a V. E. /

§4. Pelo que respeita ao preço em razão da sua delicadeza, não / quis entrar n'esta discussão com o Dº [?] Canova, e pedi a João Gerardo de Rossi / com quem tem particular intimidade quisesse confidencialmente tratar com elle / este negocio, ao qual também fiz por p.r escripto o que havia passado com Cano-/va e igualmente o remeto a V. E. eu não tenho a practica necessaria para poder / julgar do valor e Gloria de semelhantes trabalhos, mas posso segurar a V. E. q' / Canova une aos grandes talentos da sua Arte hum perfeito character de candu-/ra, de interesse, e boa moral, e que por tanto he inútil regatear com elle / por que pede sómente o preço que julga justo, sem se prevaler de circuns-/tancia alguma em grande dos seus encomendistas [sic]. Os Oito mil escudos / que pede por este trabalho está prompto a recebellos, ou no fim da obra com-/pletada aos meses e quarteis, como a Corte julgar mais conve-/niente he muito rico, e por este motivo não tem necessid.e d'avançar / [fl. 40] / Quanto porem ao espaço de tres anos, que pede para completar a obra, me / disse que não queria dizer que a não daria acabada antes d'isso, mas que / sempre costumara tomar hum prazo maior para não faltar a sua palavra. / V. E. tomando em consideração todas as circunstancias me determinará / o que devo responder do dito Canova, que esta pronto a dar principio a / esta obra immediatamente com preferencia a outras encommendas, / pois que acabará dentro de dois mezes de fazer huma venus para se / colocar na Caza del Labrador em Aranjues, e mais trez estatuas q' / lhe forão emcommendadas pela Corte de Madrid. /

§5 Permita-me V. E. que fallando de hum monumento pertencente as bellas Artes, tome a liberdade de rogar-lhe, que quando os ne-/gócios políticos do estado derem lugar, queira por na Real presença, o resta-/belecimento da Academia Portugueza de bellas Artes em Roma, de que tive a / honra de fallar a V. E. na Pro Memoria, que lhe dirigi a este respeito: a Despeza / hé moderada, lançando se mam dos recursos que nella apuntei [?] e por outra / parte V. E. conhece melhor do que eu quando he util e decoroza a / Nação este restabelecimento, e por consequência digno do Augusto / Soberano que felizmente nos governa. /

D.s G.de a V. E. Roma 17 de Fevereiro de 1807. /

Ill.mo e Ex.mo Snr Antonio de Araujo de Azevedo.

DOCUMENTO 5

1807, Roma, [de Fevereiro, 17]. (Este pedido de esclarecimentos terá sido redigido por Giovanni De Rossi e remetido em simultâneo ao officio do Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo (**Doc. 4**))

AAPSSR – Livro 16, [p. 253 – 255]: “Explicações pedidas por Canova p.^a / encomenda da Corte.”

[fl. 253]

Explicações pedidas por Canova p.^a / encomenda da Corte.¹²³² /

E necessario allo scultore il sapere il luogo ove deve essere / collocata la statua cioè se all’aria aperta, o se in una / sala chiusa. In questo caso è necessario avere la pianta / e l’elevazione del sito onde conoscere i lumi. /

La figura di un genio si può effigiare, e coll’ali e senza / Desirerebbe l’Autore di sapere come si vuole. Forse / l’essere senza ali da luogo a, fare una miglior scelta / di bellezza. Per altro può eseguirsi nell’uno e nell’altro / modo. /

Il genio deve essere nudo. Si desidera sapere se bramino / più che sia coperto alla cintura da una piccola / lanide; ovvero che per capire la nudità innanzi si / scolpisca una fronda che copra, e questa scolpita nello / stesso marmo resti inamovibile. /

Crederebbe lo Scultore che la grandezza della Statua / dovrebbe essere di circa palmi dieci che vieni ad / essere circa un terzo più d[e]l naturale. Questa suole / essere la misura ordinaria perché la statua / non comparisca poi piccola giacché e proprio della / [p. 254] / scultura l’impiccolire quando è collocata al sito. / La misura suddetta e quella dell’Appollo di Belvedere / di cui a Lisbona vi è un gesso, onde può osservarsi. /

Riflettendo al Piedestallo e sui soggetti dati presso, fa’ / lo Scultore riflettere che in un Piedestallo proporzio-/nato alla Statua le figure dei bassirilievi verranno / appena alte un terzo della Statua medesima; quindi / bisogna assolutamente non metterne che due; o al

¹²³² Anotado posteriormente com caligrafia distinta do restante corpo de página.

/ più tre' in [?] ogni bassirilievi; giacché mettendone di / più si dovrebbe impiccolire
all'eccesso la proporzione, / e si renderebbero invisibili; quindi nei tre' soggetti / dati
crede lo scultore che bisognerà necessariamente / porre le figure degli Eroi che si
vogliono esprimere / e accompagnarle con qualche figura allegorica / alla loro azione.
Così potranno venire bene, e vi-sibili, altrimenti soggetti in cui debba esservi / molta
folla di figure in genere sempre riescono / male; ed in specie in un Piedistallo simile
sareb-/bero invisibili, e farebbero una confusione. /

L'Opera non poteva [?] darsi tutta compita in minor / spazio di tempo di tre' anni / [p.
255] / Il prezzo che chiede lo scultore Canova per la / Statua del Genio
dell'Indipendenza della Nazione / Portoghese pari [?] di 6000 - Romani che è lo / stesso
che ha pagato il Regnante Pontefice per / la statua del Perseo della stessa grandezza. / I
tre' bassirilievi del Piedistallo porteranno la somma / di altri 1000 – Romani. /

Sarà compita l'opera nello spazio di anni trè. / Riguardo al pagamento lo riceverà come
più / aggrada alla Real Corte, e volendosi a rate / mensuali si accomoderà anche a
questo.

DOCUMENTO 6

1820, Roma, Fevereiro, 20.

AAPSSR – Livro 34, [p. 209 – 212]: Carta remetida à tutela pelo Ministro Plenipotenciário Pedro de Mello Breyner.

[p. 209]

Nº 41 /

1 Ill.mo e Ex.mo Sr. – Continuando o / exame dos papeis do Archivo achei hum / officio do 1º Conde da Barra dirigido ao / meu antecessor, do qual fiz copiar os dous / §§, que tenho a honra de levar ás mãos de / V. Ex.^a fazendo igualmente copiar o prin- / cipio da execução, que o ditto meu antecessor / deu áquella obra. /

2 Como João Gherardo de Rossi corre ha / tanto tempo com as cousas d'este género, / pois q' era elle o director da nossa an-/tiga, e distincta Academia, e nelle se / falava no segundo officio, perguntei-/lhe informações d'este negocio, e não me / adiantando elle mais do que o que eu / achava nos officios, passei pessoalmente a / caza de Canova, de quem soube que nada mais / houvera do que tratar-se da matéria, mas / que elle não havia recebido ordem nenhuma / e por isso nada fizera: isto mesmo verifiquei / eu posteriormente por outro officio do 1º / Conde da Barra, que julgo inútil co-/piar, e que punha a ultima decisão de / [p. 210] / dependente das Ordens de S. M., que ain-/da não havia tido tempo de receber. /

3 Eu não sei se isto era hum simples / projecto do 1º Conde da Barra, ou se era / huma cousa já emanada da Real / Vontade de S. M. como quer q' seja, / parece-me dever pôr isto na presença / de V. Ex.^a porq' huma vez q' se chegou / a falar nisto, parece-me decoroso a S. / M. q' se ultime este projecto, athé p.r / q' não ha Soberano, Principe, e ainda / particular, que não ambicione á posse [?] / ter alguma cousa de Canova. Eu não / tenho os conhecimentos necessários para / falar nesta matéria, mas posso se-/gurar a V. Ex.^a que sempre vou com / muito gosto á caza, e estud[i]o de Ca- / nova, q'sempre deixo com penna. /

4 Permita V. Ex.^a que eu acrescente / alguma coisa ao projecto indicado: / primeiramente parece-me que havendo / de fazer-se o monumento, ou pouco / mais, como diz o Sr. Conde da Barca, / [p. 211] / seja maior, por que hum objecto tal me-/rece estar em lugar onde possa ser visto de / muitos, e perderia não tendo hum tama-/nho proporcional ao lugar onde houver / de collocar se : em segundo lugar pareci/a-me que algum dos factos que se mar-/cavão para o pedestal se poderia substituir / com o da feliz restauração de 1808. /

5 Com esta ocasião tomo a de dizer / a V. Ex.^a q' me consta pelo mesmo João / Gherardo de Rossi, que por ordem do In-/tendente Geral da Policia Diogo Igna-/cio de Pinna Manique se fizéra a-/qui hum monumento á Memoria / de Sua Magestade, que Santa Glo-/ria Haja, pela erecção, ou favor pres-/tado á Casa Pia, e que a sua impor-/tancia fôra paga por ordem do mês-/mo Intendente Geral, e por outra se-/melhante fora tudo remettido a Lisboa: / eu vi os modellos em caza do mesmo Ros-/si, e poderei em outra ocasião mandar / os desenhos. Se eu me não equívoco / o pensamento era a entrega das chaves / [p. 212] / da Casa Pia a S. M. pelo mesmo Inten-/dente, seguido dos alunos da Casa. /

6 Como não creio que a despeza / fosse paga pelas rendas próprias do In-/tendente, e não sei se a S. M. será cons-/tante este facto, pareceu-me da minha / obrigação leva-lo ao conhecimento de / V. Ex.^a /

Deos G.de a V. Ex.^a Roma 29 de Fever.^o / de 1820 – Ill.mo e Ex.mo Sr. Thomaz Anto-/nio de Villa Nova Portugal – Pedro de / Mello Breyner.

DOCUMENTO 7

1807, Roma, Julho, 11.

AAPSSR – Livro 17, [p. 54 – 55]: [Descrição de estátua representando Génio da Impedendencia Nacional.]

[p. 54]

Eccellenza /

Ricevuti appena gli ordini dell' E. V. e vedendo / quali sono le determinazioni di S. A. R. / sulla statua, che deve scolpire il celebre Ca-/nova, mi sono portato dal medesimo onde rie-/pilogare le già scritte condizioni, e nel tempo / stesso confermare innanzi a tutto lo spazio / del tempo prescritto al lavoro. /

Egli ha ben compreso quanto / si vuole, e restano fisse le date condi-/zioni. Riguardo però alla rappresen-/tazione del Genio dell'Indipendenza; / siccome questa figura non è stata / mai trattata dagli antichi, e non deve / confondersi col Genio della Libertà do/po maturo esame si risolve lo Scultore / di fare una figura sì Genio non alato / in piedi, il quale appoggi la sinistra / mano / [p. 55] / mano ad uno Scudo, su cui sarà scolpita / la Real Arma di Portogallo, e questo scudo / posi sopra un giogo spezzato: La destra del / genio al quanto sollevata stringerà uno / scettro lungo a guisa d'asta, quali solevano / portarli gli antichi Eroi greci e veggonsi / nei monumenti come simbolo di Sovranità. / Avrà il Genio una Corona di Alloro in testa. /

Lo Scultore mi pare che sia molto / contento dell'idea fissata e ne spero / un buon' effetto, io mi lusingo, che avrà / la Real Corte una Statua, che potrà / gareggiare coll' Appollo di Belvedere. /

Tanto era mio dovere comunicare / all' E. V. e col più profondo ossequio ho / l'onore di ripetermi / Di V. E. /

Roma 11 luglio 1807. [Dev. [?] Obb ser.zie]

Gio: Gherardo di Rossi

DOCUMENTO Doc. 8

1806, Roma, Março, 20.

AAPSSR – Livro 16, [p. 125 – 136]: “**Cópia da Memória enviada / ao Min.º dos Negócios Estrangeiros / sobre restabelecimento de huma / Academia de Bellas Artes em Roma.**” (Carta remetida pelo Ministro Plenipotenciário António de Araújo e Azevedo.)

[p. 125]

Cópia da Memória enviada / ao Min.º dos Negócios Estrangeiros /
sobre restabelecimento de huma / Academia de Bellas Artes em
Roma.¹²³³ /

Pelos annos de 1730 pouco mais ou menos, existia / em Roma huma Academia das Bellas Artes para / alumnos da Nação Portugueza, modelada pela Aca-/demia de França, que já muito tempo antes era con-/hecida em Roma. Hum Palacio situado no Cam-/po Marcio, que ainda hoje conserva o nome d’Aca-/demia de Portugal, he hum Documento histórico / da sua existência: o antigo Vieira, nome grande / na historia da nossa pintura, apesar de ser já / mui conhecido pelos seus talentos, veio a Roma, / e entrou n’esta Academia, d’onde voltou a Patria / com a perfeição da sua Arte. /

Sendo esta huma fundação da generosid.e e / grandeza do S.r Rei D. João 5.º que não excede a me-/moria de muitos homens vivos, hé com tudo muito / para maravilhar que se não possa descobrir nem / [p. 126] / a epoca da sua criação, nem os meios e fundos applicados / para a sua subsistencia, e entretenimento, apesar de to-/das as diligencias, que aqui tenho feito p.^a este fim. /

No Cartório d’esta Legação não existe Documento / algum relativo a este assunto; nem podia aqui achar-se, / havendo remettido para essa Corte todos os papeis do Archivo / ate o tempo da ultima ruptura entre as duas Cortes o Sr. / Francisco de Almada e Mendonça, Enviado, que então era / n’esta Corte: talvez ahi se possam descobrir algumas / memorias, a este respeito. /

¹²³³ Anotado posteriormente com caligrafia distinta do restante corpo de página.

Hé certo que no anno de 1731 estavam ainda / tam longe d'esta conta [?] de conhecimentos que a Academia / Real da história Portugueza, representou a S. M. q' não / havia em todo o Reyno hum Gravador para abrir estam-/pas dos Reys para a Obra q' se não imprimio de Antonio / Rodrigues da Costa, e que n'essa occazião se mandou vir / de Paris Mr. Debríé, como consta do volume da Academia / de Historia do dito anno. /

Hé igualmente obscura a epoca certa da sua / extinção. Pela instabilidade q' acompanha sempre todos os / estabelecimentos humanos, depois da morte do S.r Rey / [p. 127] / D. João 5.º esta Academia foi abandonada da Corte deixando / somente em Roma hum nome celebre, que ainda hoje / conserva. Com a suspensão d'ella não vierão mais a / Roma alunos Portuguezes, estudar as Bellas Artes até o / anno de 1785. /

N'este anno o defunto Intendente Geral da / Policia Diogo Ignasio de Pina Manique se lembrou / de mandar a Roma para instruir-se nas Bellas Artes / alguns alumnos da Caza Pia de S. George de Lisboa. / Consultou sobre esta materia o Nuncio Apostolico en-/tão rezidente n'essa Corte Belissonni, e dirigio ao Agen-/te do mesmo Nuncio n'esta Capital oito alunos / com o destino d'estudarem aqui as Bellas Artes. / N'esta occazião foi nomeado Enviado para a Corte de / Roma o S.r. D. João d'Almeida, q' os tomou debaixo / da sua inspecção, dando-lhes habitação no seu Palacio, / e procurando-lhes os Mestres competentes, e encarregan-/do a Gregorio Pereira, que depois foi Prelado n'esta / Curia, de vigiar sobre a sua conduta moral e economica. /

Sucedendo-lhe na missão de Roma, Sr. D. / [p.128] / Alexandre de Souza este d'accordo com a Corte no anno de / 1790 organisou huma especie d'Academia, tomando huma / Caza em que viviam reunidos, pondo-lhe as Armas Reaes / de Portugal, com os familiares necessarios para o serviço / da mesma Caza: e encarregou João Gerardo de Rossi do que / pertencia a parte litteraria dos estudos das Bellas Artes, / ficando o Abbade Pereira como Director economico da / mesma Caza. /

Apezar de não ter havido devida escolha em / alguns indivíduos, que o dito Intendente mandava para / Roma, sem examinar primeiro seus talentos; e têr ha-/vido antes da reunião huma grande dissipação nascerão / d'esta Academia alguns artistas distinctos, como forão o Sculp-/tor João José de Aguiar, o Pintor Fosquini, o Gravador Rivara, / o abridor de cunhos Valle, e o Pintor de miniatura José / Alvarez, e o Architecto Sebastião José Nogueira, muitos dos / quaes estão prezentem.te em Lx.^a

dando provas continu-/adas dos seus talentos. Francisco Vieira, e Domingos de / Sequeira Pintores de grande merecim.to, posto que não forão / Alumnos da Academia se aproveitaram por algum tempo / d'ella fazendo os seus estudos na m.ma Caza. / [p. 129] / A entrada dos Francezes em Roma no tempo da revo-/lução, fazendo suspender todas estas instituições litterarias, / pelos motivos que são constantes a todos, fizeram tambem / q' os alumnos Portuguezes com medo de serem alistados na / conscrição cívica para servirem nas tropas Francezas partis-/sem daqui para Florença, donde passado algum tempo se / retirarão a Lisboa em Outubro de 1798. /

Todas as outras *¹²³⁴ Academias de Bellas Artes das / Nações de Europa em Roma, passado o período da revolução de [sic] / Franeza [sic.], continuaram como d'antes, a sua marcha, e os seus / estudos, porem á de Portugal não succedeo o mesmo, p.r q', o / d.º Intendente Geral da Policia mandou ordem repentina a / Luiz Alvarez Figueiredo em Septembro de 1804, para vender to-/dos os efeitos da Academia, compreendendo os Gessos e modellos / das Bellas Artes, declarando-lhe q' dava p.r acabada interinam.te / a Academia de Portugal, e p.r ordem de V. E. se compraram / os modellos de gessos, os quaes eu acabo de fazer embarcar para essa / Corte. Por este modo teve o dito Intendente a satisfação de / vêr poucos dias antes da sua morte extinta a applicação tal-/vez mais util, q' havia feito das sommas, q' a Corte lhe confi-/ara para diverços destinos em beneficio do Publico, e ficou tam-/ [p. 130] / também Portugal sendo talvez a única Nação da Europa q' não / tenha aqui hum estabelecimento p.^a virem aperfeiçoar-se os / seus alumnos no estudo das Bellas Artes. /

V. E. conhece melhor do q' eu a intimid.e e conexão q' / tem o estudo das Bellas Artes com a prosperid.e Nacional, / e p.r tanto não preciso dizer nada a este respeito, sendo p.r outra / parte certo q' fora d'este clima não se podem já mais levar / á sua perfeição, ou seja em razão dos antigos monumen-/tos, que aqui existem, ou dos assignados Professores e Artis-/tas, que tem havido, e há sempre em Roma. França, q' tem / dentro de si mais meios do q' nenhuma outra Nação p.^a / os estudos das Bellas Artes, tem aqui hum Academia per-/feitam.te organizada, e paga pelo Governo, p.^a virem aperfeiçoar-/se todos aquelles q' tem mostrado maior genio e talento / nas Escolas Nacionais das Bellas Artes. Todas as outras / Nações, como Hespanha, Vienna, Russia en-/trem [?] á custa do Governo alumnos, das Bellas Artes em / Roma. Milão

¹²³⁴ “Nações” aparece riscado

Bolonha, e outras Cid.es da Italia tratam / prezenem.te de fazer estabelecim.tos p.^a o m.mo fim, e parece / q' Portugal, o qual não hé menos fecundo em genio e / talentos d'este género, deve igualm.te pensar em hum / estabelecim.to d'esta natureza tam util como gloriozo á m.ma Nação. / [p. 131] /

Reconheço que ha uma grande difficuld.e p.^a este estabe-/lecim.to evem [sic] a sêr descobrir o meios e fundos p.^a a sua / subsistencia sem gravar o Real Erario, q' nas ciscunctan-/cias actuaes não pode admittir de modo algum despesas ex-/traord.as Parece-me porem que elle se poderia manter / pelos recursos seg.tes 1.º Pelas pensões Exjesuiticas, q' todos / os dias vagão pela morte dos Individuos pensionados são / sommas já separadas do Erario, e q' p.r tanto, não vão aug-/mentar as despesas corr.tes e actuaes. 2.º A capella Real de / S. Antonio, q' o S.r Rey D. João 5. enriqueceu com a collecta de / oito p.r % [?] em todas as graças da Dataria, q' tem alem d'isso / a Igreja de Ovados [?], e hum lugar de Marinheiro / na Ribeira das Naôs com paga dobrada, pode tam-/bem contribuir com alguma parte em beneficio da Na-/ção. 3. Todas as graças, q' se pretenderem imputrar [sic] de / Roma, e q' são mais de luxo do q' de necessid.e como p.r / exemplo oratorios particulares p.^a ter Missa em Caza, Dis-/pensas p.^a Cazar com Cunhadas, e Soubrinhas, privilégios / dos Cabidos, e outras Corporações eclesiasticas p.^a trazerem meias / roxas / verdes e Chapeo com bolas verdes, as pertenções dos Abbades / [p. 132] / Monachas q' a alguns Prelados eclesiásticos, para terem / os privilegios Episcopaes, e outros caprichos d'esta nature-/za podem, e devem têr huma taxa aplicada para este / estabelecim.to, já q' fazendo, com fazem, sahir p.^a fora / do Reino inútilm.te sommas consideraveis de dinheiro / em prejuizo do Publico, possa ao menos o m.mo Publico / *¹²³⁵ ser compensado em parte p.r este modo: /

Pelos Documentos, q' acho n'este Cartorio a despesa / da Academia, no ultimo estado em q' ella se achava não / excedeo nunca Dozemil cruzados, compreheendendo-se n'es-/ta somma não só todas as despesas do sustento e econo-/mia domestica dos pensionados, mas tambem o importe dos / modellos q' erão obrigados mandar à Corte, p.^a prova e / testemunho dos seus progressos. Alem d'isso pode / principiar-se com menor numero d'individuos, e aug-/mentalo gradualm.te a proporção q' se augmente a entra-/da do dinheiro. No ultimo estado da Academia erão dez / os pensionados, porem bastaria talvez p.^a Portugal, / em attenção as circumstancias actuaes do nosso Paiz, / q'

¹²³⁵ “sem” aparece riscado

houvessem dois Pintores, dois Architectos, hum Sculptor, / [p, 133] / e hum Gravador, q' farião o numero de seis pensionados, / que se poderiam manter com huma despesa de discreta / e muito moderada. /

A excepção de França que tem aqui huma / Academia com reunião dos pensionados na mesma / Caza, com hum Director económico, e litterario, todos os ou- / tras Nações mandão os seus alumnos pensionados pelo / Governo, mas sem reunião de Caza, nem comensalid.e, e para / inspecção dos seus progressos literários he obrigado o / Mestre respectivo, a quem são encarregados pelo Minis-/tro Nacional de dar conta do m.mo Ministro dos seus / progresso e talentos; e os m.mos pensionados devem mandar a / Corte algumas produções das suas Artes respectivas, pelas / quaes se conheça o seu genio e talento, afim dese sa-/ber se merecem a continuação das pensões da Corte, / ou se hão de sêr despedidos. N'este mesmo espiricto e / sistema comserva aqui a nossa Corte ainda hoje o Pintor / Maximo Paulino, pago pelas pensões Exjesuiticas. /

Não sei qual sera melhor para o progresso / das Artes, e para desenvolver o talento dos indivíduos, / [p. 134] / mas hé certo q' a reunião na m.ma Caza tem duas / grandes vantagens. 1.º De pôder evitar-se p.r este modo / mais facil.m.te a discipação dos costumes dos pensionados, / q' longe da sua patria, sem sugeição immediata a / pessoa alguma hé mui facil de acontecer, quando / não forem homens já d'idade madura 2.da a de po-/derem espor ao publico no fim de cada anno as pro-/ducções da sua Arte respectiva, p.r que estas provas, q' / o juizo do publico confirma, fazem nascer entre os / mesmos pensionados huma emulação nobre, e muito van-/tajoza para o progresso das Artes. O Palacio aonde esta-/va ultimamente a Academia de Portugal hé ainda / occupado p.r João Gerardo de Rossi. elle tem todos os / talentos necessarios para vigiar sobre a conducta / litteraria, e moral dos Individuos da Academia, e como / tal he já pago pela Corte com Duzentos mil Reis de / pensão anual, e p.r tanto he huma despesa de menos q.do se jul-/gasse a propozito renovar o m.mo estabelecim.to, reunido os pen-/sionados em Corporação com a m.ma Caza e Meza. / [p. 135] /

Em todo o *¹²³⁶ cazo porem, ou os pensionados / venham [?] para viverem reunidos debaixo do mesmo tec-/to, ou para viverem separados, se devem emendar / duas couzas do antigo sistema, de que, segundo meu / parecer, depende principalm.te toda a vantagem, e / bom exito d'este estabelecim.to. A primeira hé, que / não devem vir

¹²³⁶ A palavra "tempo" aparece riscada

pensionados para Roma principiar / os seus estudos nas Bellas Artes, mas somente aquelles / que já se tiverem distinguido nas Escolas Nacionais / O talento comum e ordinário a todos os homens não / hé sufficiente para as Artes de genio, e p.r consequencia quem não tiver mostrado esta propensão / particular, não deve vir a Roma consumir inutil-/mente o dinheiro publico para voltar depois as sua / Patria sómente na classe d'Artista medíocre, em / desabono do mesmo Publico. A Academia de França / pôde servir de modelo n'este particular, p.r que / os seus alunos são mandados a Roma em premio / de se haverem distinguido nas Escolas Nacionais. /

A segunda he, que fixando-se a cada hum, / huma pensão p.^a os seus gastos ordinários, e trabalhos da / sua Arte, esta não seja sempre a mesma, mas se / augmente gradualm.te a porporção q' forem dando novas / provas dos seus talentos; e progressos, não só pela infor-/mação dos seus respectivos Mestres, mas principal.te pelos / modellos, q'enviarem a Corte: este continuado estímulo / fará não só que fasçam [sic] maiores, progressos; mas q' cheguem / a perfeição em menos tempo. /

Se V. E. pelo amor e conhecim.to; q' tem das Bellas / Artes, julgar dignas d'alguna attenção estas m.as / reflexões, queira polas na Augusta presença de S. A. R. / o P. R. N. S.r. A Nação não deixará d'abençoar em / todo o tempo a grandeza, e benefizencia do Sobera-/no, q' introduzindo no Paiz o gosto das Bellas Artes, / lhe abrio igualm.te p.r este modo hum novo camin-/ho, p.^a a sua gloria e Prosperid.e. /

Roma 20 de Março de 1806.

DOCUMENTO Doc. 9

1806, Roma, Fevereiro, 21.

AAPSSR – Livro 16, [p. 102 – 103]: **Ofício esclarecendo o percurso seguido pelas caixas que continham objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma.**

[p. 102]

Ill.mo e Ex.mo Snr. /

Respondendo a Carta q' V. E. foi servido dirigir-me em que me / pedia o informasse do êxito de três Caixas, q' aqui ficarão per-/tencentes aos Allumnos da Academia de Portugal, Manoel Dias, / Archangelo Fosquino qd.º partirão para Lx.^a ainda que tudo / isto na quella época fosse absolutam.te direto do Director da d.^a / De Rossi, e do Inspector nomeado, e pago Intend.e Gregorio / Pedro Pereira, com tudo passo satisfazer a V. E. na forma seguinte. /

Resgatado da mão dos Commissarios Francezes p.r ordem do / Intend.e a discreto preço hum monument.º q' tinha ao mesmo S.r cus-/tado huma não indifferente somma, alcançando-se passaporte dos / ditos p.^a o poder expedir em Portugal, eu fiz d'aqui partir / para Genova em 1802 em numero 15 caixas, entre as quaes / forão duas d'estes em q' V. E. me falla pertencentes aos ditos Allumnos, / como se participou na quele tempo ao d.º S.r Intend.e como tam-/bem forão outros com quadros, molduras d.^a da mesma Academia / achando-se já em Genova outras vinte e quatro Caixas, com o / contorno deste d.º monumt.º q' eu ali tinha feito passar de Mas-/sa de Carrara e se o d.tº monumt.º chegou a Lx.^a devião p.r força / chegar estas duas Caixas. Como porem entre as existentes em Roma / se achão duas pertencentes ao defunto Embaix.or o Director da Acade-/mia julgando no acto da partença [sic] q' fossem três, fez ficar com estas, / huma das q' pertencião ao d.os Allumnos, o q' se não verificou se não / com a chegada do d.o Embx.or no acto de abrir as d.as três Caixas vendo / se q' huma continha ramos, e outras couzas pertencentes ao Incizor / João Rivara, e não lhe pertencendo a deixou em poder do Di-/rector, onde existe. / [p. 103] /

Tendo dado a V. E. a competente resposta sobre as três Caixas em questão, devo / acrescentar p.^a evitar qualquer equivoco q' possa haver, q' vindo me ordem do / S.r Intend.e p.^a vender o q' aqui se achava da Academia o S.r D. Pedro de / Souza por ordem da Corte me comprou os Gesssos q' existão p.r 220. / escudos, e q' vendendo eu Barros Lenções [?] etc. [?] por escudos cento e sette, e / Riscos [?] dez fiz a quantia de escudos 327, R.os dos quaes dimi-/nuindo escudos cento vinte, e baixos dez, que naquella Epoca me de-/viao S.r Intend.e pelas penções, e estudos do Pensionado Maximo, a / quem eu assistia com tudo ficarão em meu poder escudos duzentos / e sette pelos quaes em 31 de Maio 1805, remetti huma Cam-/bial a 15. dias vista á Ordem do d.º S.r Intend.e sobre o S.r Franc.º [?] / Maria Rossi passada pelo Banq.ro da Corte Domingos Pappiani / de reis 181057. [?] de q' haverá dois correios tive noticia existia ain-/da este Dinheiro em mão do Banqueiro sem se lhe ter / apresentado pessôa com a Cambial q' d'aqui remetti ao / d.º Intend.e a quem tambem remetti hum extracto das / nossas contas. /

A triste situação em q. V. E. actualm.te me conhece / não poderá mais impedir-me de dar a competente respos-/ta a tudo de q' fui incumbido no tempo em q' tive a honra / de servir a S. A. R. – D.s G.de a V. E. m.º[?], na.º[?]. /

Roma 21 de Fevereiro de 1806 – De V. E. M.to fiel – / S.dor [?] e C.do – Luiz Alvarez da Cunha.

DOCUMENTO 10

1805, Roma, Janeiro, 30.

AAPSSR – Livro 13, [fl. 47 v.^o – 48]: **Oficio esclarecendo o percurso seguido pelas caixas que continham objectos artísticos, procedentes da Academia de Portugal em Roma.**

[fl. 47 v.^o]

N^o 44 /

Ill.mo e Ex.mo Senhor /

Recebi hum Desp.^o de V. Ex.^a em datta de 28 de Nov.bro p. p. e em execução / das Ordens q’nelle Se contem, pode V. Ex.^a estar Certo q’ me empregarei / [fl. 48] / Sem perda de tempo, em obter a maior minoração q’ for possível, / na despeza das Bullas de Renuncia do Priorado de N.^a Sn.^a da / Assumpção da Villa de Barcellos, e darei parte a V. Ex.^a do rezulta-/do das minhas diligencias a este respeito. /

Em Consequencia da Ordem q’ o Intendente Geral da / Policia mandou. e sobre o qual eu já me attrevi a falar a V. Ex.^a / no meu Off. N^o 42:, p.^a haver de Se retirar o ultimo Pensionado / q’ existia na Academia das Bellas Artes, q’elle aqui tinha esta-/belescido, ordenou o mesmo Intendente, q’ houvessem de se / vender todos os Modellos em gesso das Estatuas e mais Escultu-/ras antigas q’ existem na mesma Academia. Porem visto que / pelas Circumstancias do tempo, estes objectos a venderem-se / actualm.te aqui, não teria Se não hum valor m.to insignifi-/cante quando pello contrario Se Se quisessem tornar depoes / a comprar, não Só virião a custar hum preço três, ou quatro / vezes maior, mas talvez mesmo q’ não Se podessem achar de / modo nenhum, por não existirem já em Roma a maior / parte das Estatuas excellentes Sobre as quaes forão / moldados. Tomei sobre mim de mandar Suspende por algum / tempo a execução das intenções do Intendente a este respeito, / em q.to peço a V. Ex.^a q’ me diga se não aprovaria q’ eu as / adquirisse por conta de S. A.R., pois Se tratta de huma / despeza, quanto muito de Cem Escudos, e poderão depoes, ou com-/servar-se ainda aqui, no cazo q’ entrasse projecttos do Pinci-/pe Reg.te N. S. p.^a o futuro, o de continuar a ter em Roma / alguns Artistas Portuguezes Pencionados, ou quando não

aproveitar-se / a occasião do primr.^o Navio que partir de Civita-Vechia p.^a Lx.^a / p.^a Se
remetterem p.^a la estes Modellos de q' ha nessa Capital / huma falta quasi absoluta, e q'
São porem de huma necessidade / indispensável, não só p.^a as Escolas elementares de
Bellas Artes, mas / mesmo p.^a uzo dos Artistas q' já as exercitão. Fico pois esperando
Sobre isto / as determinações de V. Ex.^a. /

D.s G.e a V. Ex.^a m.^a Ann.^a [?] Roma 30 de Jan.^o de 1805. /

Ill.mo e Ex.mo Snr. António Araujo de Azevedo

DOCUMENTO 11

1837, Lisboa, Junho, 27.

AHFBAUL – Caixa 26, [Pasta: Cartas ao Ill.mo Director Geral Loureiro]: Entrega de bustos procedentes das bibliotecas dos extintos conventos.

[Fl. 1]

Nº 7¹²³⁷ /

Ill.mo Sñr /

A Comissão Administrativa do Deposito / das Livrarias dos extinctos Conventos tendo delibe-/rado fazer entregar á Academia de Bellas Ar-/tes de Lisboa, de varios Bustos existentes no / mesmo Deposito encarrega-me de assim o par-/tecipar a V. S. a fim de que se sirva de os / mandar receber por pessoa munida da com-/petente auctorisação.

D.s G.de à V. S. /

Sala da Comissão em 27 de Junho de / 1837. /

Ill.mo Sñr Francisco de Sousa Loureiro /

Director Geral da Academia de Bellas Artes. /

António José da Silva /

Vice Secret.º

¹²³⁷ “Nº 7” aparece escrito a lápiz com letra de corpo destinta da restante carta

DOCUMENTO 12

1875, Lisboa, Fevereiro, 3.

AHFBAUL – Livro de Correspondência: 1870-1877: Duas notas de encomenda de colecções adquiridas por intermédio de Henry Bournay.

1875 / Fevereiro 3 /

Nº 694 /

Para Henrique Burnay *¹²³⁸ C.^a /

Ill.mo Snr.es /

Incluso duas notas de encomendas para V. S.as / se servirem mandal-as vir para esta Academia. / Cada uma das notas leva a indicação das pessoas a / quem V. S.as se podem dirigir para realizar a compra, / tratando-se de objectos de gêsso he conveniente recom-/mendar aos seus correspondentes a maior cautéla / na escolha dos exemplares, de modo que venham em / bom estado e que sejam exemplares perfeitos, e não / gastos, nem frustros, tambem he necessario muito / cuidado no encaixotamento para o qual rogo a / V. S.^a chamem à atenção dos seus correspondentes. /

Os numeros da relação n.º 2 referem-se á ulti-/ma edição do catálogo nella citada. /

Os caixotes contendo estas encommendas po-/dem vir por via economica, pois não ha / grande urgencia na sua chegada. /

A importancia total das encommendas se-/rá aqui satisfeita a V. S.as, logo que ellas aqui / chegem, em mensalidades até ao fim de Junho / do corrente anno, devendo V. S.as adicionar ao preço / do custo, embalagem e transporte, a sua commis-/são ou uma compensação razoavel pela demora / no pagamento. D.s G.de a V. S.^a Academia 3 de / Fevereiro de 1875. Marquez de Souza Holstein, / Vice-Inspector. = Seguem as relações a que se / refere este offocio. – Relação n.º 1 _

Preços /

Estatuas antigas- Achilles / 156,¹²³⁹00 /

Discobolo / 120,00 /

¹²³⁸ “*” (representa um simbolo que nos é desconhecido)

¹²³⁹ “f” aparece escrito por cima do corpo normal da carta podendo indiciar a moeda

	Mercurio sentado /	120,00 /
	Tirer d'epine /	36,00 /
	Fragmentos de Estatua – (Mulher) dois dórsos do Luvre /	8,50 /
	Hercules do Belveder /	72,00 /

		506,50 ¹²⁴⁰ /[fl.b]/
	Transporte /	f.os ¹²⁴¹ 506 /
	Fragmentos de Estatua (Homem) tres dorsos do Louvre /	15,50 /
	Marsyas dorso com cabeça /	30,00 /
Bustos antigos	Agrippa de Gabia /	5,00 /
	Homero do Louvre /	7,50 /
	Venus d'Arles /	7,50 /
	Nero /	7,50 /
	Vitellius /	5,00 /
Máscaras	Jupiter /	8,00 /
	Friso do Museu Britanico 20 peças /	400,00 /
	Um manequim /	500,00 /

		Fr.os – 1490,00 /

Estatua anatomica de tamanho natural – /

Relação N.º2 = Relação dos ornatos em gesso das collecções do Instituto Real / e
Central da Industria e Commercio de / Stuttgard teem os numeros seguintes: / 32 – 33

¹²⁴⁰ “506,50” parece ser um indicador sub total

¹²⁴¹ “f.os” aparece escrito podendo indiciar a moeda utilizada na transacção

– 38 a 40 – 45 – 53 a 59 – 63 a 66 – 69 a / 72 – 75 – 77 – 79 a 83 – 85 a 87 – 89 – 92 a
94 / 97 a 99 – 101 a 110 – 112 a 131 – 135 a 164 – 168 a 196 / 253 – 255 – 265 – 269 –
270 a 275 – 277 – 279 – 280 / 360 a 368 – 370 – 372 a 376 /

Numero total de modelos / 154 /

Preço : : m. cos 597,50 /

DOCUMENTO 13

1899, Lisboa, Dezembro, 11.

AHFBAUL – Caixa 20: **Anúncio da convocatória para o concurso do formador com o respectivo programa.**

[Fl. 1]

R L° 1° N° 476¹²⁴²/

Ministerio / do / reino /

Direcção Geral / de / Instrucção Publica /

2ª Repartição /

Lª 57 nº 753 /

Ill.mo Ex.mo Sñr /

Sendo tomada na devida consideração / a proposta constante do officio de V. Exª, nº 318, / de hoje, encarrega-me o Ex.mo Ministro do / Reino de dizer a V. Exª que, para poder / ser aberto concurso para o preenchimento / do logar do formador, vago por falecimento / de Guido Baptista Lipi, deve a conferencia / d'essa Academia organizar(?) o respectivo pro-/gramma que, depois de submettido á appro-/vação superior, será incluído no sumario(?) / do concurso. /

Deus Guarde a V. Exª /

Sec.º d'Est. dos Neg.os do Reino, em 11 de Dez.º 1899. /

Ill.mo Ex.mo Sñr Inspector da Academia / Real de Bellas Artes de Lisboa. /

O Cons. D.or Geral(?) /

J.(?) Armando(?)

[Fl. 2]

¹²⁴² Escrito a vermelho com letra destinta da restante carta

Progrâmma para o concurso ao logar de formador / na Escola de Bellas Artes de Lisboa.

Art.º 1.º Perante a Escola de Bellas Artes está aberto o concurso / para o preenchimento do logar de formador da Escola,

2.º Os concorrentes deveram requerer perante o Inspector / da Academia, juntando aos requerimentos: 1º certidão / d'idade que prove não terem menos de 20 annos nem / mais de 45. – 2º certidão de folha conida(?)¹²⁴³. 3.º Devem / saber ler, escrever e contar. Alem d'estes elemmentos, podem / os concurrentes juntar quaesquer documentos comprova-/tivos das suas habilitações.

3.º Os concurrentes deveram satisfazer ás provas praticas, que / lhes forem designadas por um jury nomeado pelo Concelho / de Administração e aperfeiçoamento.

4.º As provas devem constar: 1º executar uma fôrma a taceis(?) / e vazar (em gesso) uma prova da mesma fôrma; esta fôrma / deverá ser executada sobre um modelo antigo. 2.º Executar / uma fôrma perdida. 3.º executar uma fôrma em gelati-/na de um ornato. D'estas duas ultimas fôrmas deverá tam-/bém ser tirada ou vazada uma prova.

5.º As provas devem ser executadas no prazo de 30 dias / e deveram ser executadas dentro do edificio da Escola / devendo os concurrentes estar isolados.

6.º Os requerimentos e mais documentos exejidos deveram / ser entregues na Secretaria da Escola no prazo de 15 dias / a começar da data da publicação do concurso.

¹²⁴³ A caligrafia é bastante legível mas a palavra não foi reconhecida

DOCUMENTO 14

1804, Lisboa, Dezembro, 29.

AHU – CU, Caixa 295, pasta 15: **Admissão de António Machado para trabalhar na estátua do Príncipe regente.**

[fl. 1]

Passamos Aviso em 29 de Dez.bro

A Junta da Faz.da da Mar.^a

Reino / (1804)¹²⁴⁴

Se passa ordem, para ser admitido a trabalhar na Estatua de / mármore do Príncipe Regente N. S., que se se está fazendo no Arsenal / Real da Marinha de Baixo da direcção do Pensionário Escultor João José / a António Machado escultor, sendo apontado com 1200¹²⁴⁵ reis diários, / nos dias em que trabalhou.

¹²⁴⁴ Aparece inscrito a lápis com uma gráfica distinta do corpo da carta tendo seguramente sido colocada modernamente

¹²⁴⁵ “1200” aparece sublinhado

ANEXO DE IMAGENS

Nota:

- As peças com indicação de local e data, entre parêntesis rectos, referem-se à procedência e data de execução dos modelos de gesso.

ÍNDICE DE IMAGENS

- 1 – Real Fábrica de Faianças do Rato, *Lisipo* representado como “Júlio César” (c. 1784); Faiança moldada e vidrada; 67x39,2x25,5 cm; colecção particular (fot. MUSEU NACIONAL DO AJULEJO; MUSEU NACIONAL SOARES DOS REIS – **Real Fábrica de Louça, ao Rato**. Lisboa: M.N.A / M.N.S.R., 2003, p. 361.).
- 2 – Real Fábrica de Faianças do Rato, *Hércules Farnésio* (c. 1771-1775); Faiança moldada e vidrada; alt. 49,5 cm; localização desconhecida; fot. ASSOCIAÇÃO DE ARCHEOLOGOS PORTUGUESES, org. – **Exposição Olisiponense: Edifício Histórico do Carmo**. Lisboa: [s.n.], 1917, p. 52, fig. 180.
- 3 – Alessandro Giusti (atr.), *Flora Farnésio* (segunda metade do séc. XVIII); mármore; 189x75x64 cm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 29 Esc.
- 4 – Alessandro Giusti (atr.), *Cómodo Gladiador* representado como “Hércules” (segunda metade do séc. XVIII); mármore; 176x83x49 cm; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 47 Esc.
- 5 – *Mercúrio*, segunda metade do século XVIII (?); mármore; alt. 227x83x49 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, F. 744 Esc.
- 6 – *Júpiter*, (segunda metade do século XVIII (?)); mármore; alt. 290x99x52 cm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 743 Esc.
- 7 – Joaquim Machado de Castro, *Hércules Farnésio* (1806-1817); mármore; alt. 181x93x69 cm; Lisboa, Jardim Botânico Tropical.
- 8 – Joaquim Machado de Castro, *Fauno Dançante* (1806-1817); mármore; 170x85x64 cm; Lisboa, Jardim Botânico Tropical.
- 9 – Antonio Canova, *Génio da Independência Nacional* (c. 1807); barro cozido; 32x20,3x14,3 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 578 Esc.
- 10 – João José de Aguiar (atr.), *Príncipe Regente* (c. 1805); mármore; 260x121x93 cm; Lisboa, Jardim Botânico da Ajuda.
- 11 – Faustino José Rodrigues, *Amor da Virtude* (1826), pedra de lioz; 210x113x84 cm; Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda.
- 12 – *Menelau* (terceiro quartel do século XIX); pedra de lioz; 84x43x29 cm; Lisboa, Miradouro de São Pedro de Alcântara.
- 13 – Rafael Bordalo Pinheiro, *O Estado do Estado*, in: O António Maria. N.º 160 (22 de Junho de 1882), p. 200; litografia; 32,3x47,1 cm.

14 – Marques Abreu, *Museu Soares dos Reis* (1917), in: **Album do Porto: Clichés e Similigravuras de Marques Abreu.**

15 – Francisco de Holanda, *Apolo de Belvedere* (c. 1538-40), in: **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**, fl. 9 r. (HOLANDA, Francisco de – **Álbum dos Desenhos das Antigualhas**. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.)

16 – Cirilo Volkmar Machado, *Gaulês moribundo; Hermafrodita Borghese; Antínoo Capitolino; Sátiro della Valle e Nilo* (1796-1808), in: **Tratado de Architectura & Pintura**, fl. 149. (MACHADO, Cirilo Volkmar, – **Tratado de Architectura & Pintura**. Reprodução fac-simile da edição de 1823. Paleografia de Ana Calado Inácio; transcrição, prefácio e notas de Francisco Gentil Berger; nota de Abertura de Augusto Pereira Brandão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação e Bolsas, 2002.)

17 – Joaquim Machado de Castro, *Tusnelda* (1806), in: **Livro de Estátuas C**; desenho sobre papel, 26,9x20,2 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1152 / 1 Des.

18 – Joaquim Machado de Castro, *Alegoria às Belas-Artes* (c. 1800); tinta castanha e grafite sobre papel; 17,6x22 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1130 Des.

19 – Francisco de Assis Rodrigues, *Proporções* (1836), in: **Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano, dedicado á mocidade estudiosa, que se applica ás Artes do Dezenho** (RODRIGUES, Francisco de Assis – **Methodo das Proporções, e Anatomia do Corpo Humano, dedicado á mocidade estudiosa, que se applica ás Artes do Dezenho**. Lisboa: Typografia de A. S. Coelho, 1836.)

20 – *Gladiador Combatente* [Roma incorporado em 1791], gesso; 150x138x62 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. CRR 009.

21 – *Vénus de Milo* [Roma – 1856], gesso; 225x76x71,5 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. FBAUL, Esc. 732.

22 – *Ecorché* de Houdon [Itália – 1871]; gesso; 185x62x51 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 747.

23 – **Catalogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura: existentes na Academia de Bellas Artes de Lisboa**. 2.^a ed. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1872, contracapa.

24 – *Gaulês Muribundo e Diana Caçadora* [Madrid – 1871]; gesso; 93,5x190x86 - 220,5x130x103 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 725 e 728.

25 – *Frisos do Pártenon* [Paris – 1875]; gesso; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

26 – *Leonardo Salutati* [Itália, Florença (?) – 1878]; gesso; 71x50x27 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 533.

27 – *Minerva* [Paris – 1881], gesso; 215x127x52 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

28 – Ponciano Pieri (formador), *Laoconte* (1862); gesso; 225x175x92 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (não inventariado).

29 – Nicolau José Viana (formador), *Púlpito da Igreja de Santa Cruz em Coimbra* no Museu Arqueológico do Carmo (1866); gesso (fot. Manuel Tavares, Arquivo Municipal de Lisboa: cota A11453).

30 – Ponciano Pieri (formador), *Nossa Senhora da Vitória* (1866); gesso; 124,5x46x41cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 745.

31 – Guido Battista Lippi (formador), *O Caminho do Calvário* (1881); gesso; 230x327x58 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 240.

32– Sala “R”, Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia (1900), fot. VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VII-L.

33 – Venâncio Rodrigues d’Andrade França (formador), *Rui Pires Alfageme* (1915); gesso; 102,5x133,5x13,5 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 814.

34 – Aula de desenho de ornamentos, Real Academia de Belas-Artes de Lisboa (1900), fot. VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VI-F.

35 – Sala de desenho de ornamento, Escola Marquês de Pombal (1900); fot. LEITÃO, Carlos Adolpho Marques – **Enseignement spécial industriel et commercial: les écoles industrielles et de dessin industriel de la circonscription du sud: Exposition Universelle de 1900, section portugaise**. [S.l.]: [s.n.], 1900, pl. IV.

36 – *O Papa Alexandre VIII canonizando cinco santos* [Roma - c. 1750], gesso; 115x220x42 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 823.

37 – Joaquim Machado de Castro, *Alegoria à Escultura* (1810), in: **Descrição analytica da execução da estatua equestre, erigida em Lisboa à gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I.** FRANÇA, José-Augusto (posfácio). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975 [edição fac-símile da edição de 1810].

38 – Faustino José Rodrigues, *Amor da Pátria* (c. 1826-29); pedra de lioz; 210x109x75 cm; Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda.

39 – *Centurião romano* (segunda metade do século XVII); chumbo; 172x51x88 cm; Lisboa, Palácio Marquês da Fronteira.

40 – Girolamo Ticciati, *Santo André* (c. 1732); gesso; 91x45x36 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 636.

- 41 – Filippo Della Valle, *São Jerónimo* (c. 1733); gesso; 80x36x28 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 623.
- 42 – *Santa Clara* (segunda metade do século XVIII); gesso; 56x26x13 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 631.
- 43 – Joaquim Machado de Castro, *Fé suplantando a Heresia* (1773); gesso; 43x24x17 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 627.
- 44 – Joaquim Machado de Castro, *D. Maria I* (c. 1793); barro cozido; 24x12x7,5 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 95 Esc.
- 45 – Joaquim Machado de Castro, *Santa Teresa de Ávila* (1781-1784); barro cozido; 24x11x7 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 90 Esc.
- 46 – Joaquim Machado de Castro, *Fé*, (c. 1781-1784); barro cozido; 32,5x17x10,5 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 60 Esc.
- 47 – Joaquim Machado de Castro, *D. João VI* (c. 1817); barro cozido; 30x18x15 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 52 Esc.
- 48 – Joaquim Machado de Castro, *Fama* (c. 1772), gesso; 80,8x74x40 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 783 Esc.
- 49 – João José de Aguiar, *Acção Virtuosa* (1821); pedra de lioz; 222x86x62 cm; Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda.
- 50 – Francisco de Assis Rodrigues, *D. Nuno Álvares Pereira; João de Barros; Afonso de Albuquerque* (1838); gesso, 45x44x28; 40x37x30; 43x40x21; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 547 / 549 / 548.
- 51 – *Adónis partindo para a caça* (1860), gesso; 123,5x53,5x47,5 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 679.
- 52 – Francisco de Assis Rodrigues, *Camões* (1854); gesso; 187x102x82 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 752.
- 53 – *Tritão* (segunda metade do séc. XVII); mármore, 106x51x51 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 777 Esc.
- 54 – *Menino Marinho*, segunda metade do séc. XVII; mármore; 160x86x88 cm; Lisboa, Jardim Botânico Tropical.
- 55 – Alexandre Gomes, *Rio Tejo* (c. 1794); mármore; tamanho maior que o natural, Lisboa, Avenida da Liberdade.
- 56 – Alexandre Gomes, *Rio Douro*, (c. 1794); mármore; tamanho maior que o natural, Lisboa, Avenida da Liberdade.
- 57 – Projecto para o Chafariz de Santana, 1794, tinta sobre papel; 62,4x45 cm, Lisboa, Museu na Cidade, Des. 0537.
- 58 – António Machado (atr.), *Rio Tejo* (c. 1794); mármore; 137x220x90 cm; Oeiras, Palácio Marquês de Pombal.

- 59 – *D. Pedro Alvares Cabral e Camões* no miradouro de São Pedro de Alcântara, 1840, Francisco de Assis Rodrigues, pedra de lioz; 92x55x36 cm; (fot. Paulo Guedes, Arquivo Municipal de Lisboa: PAG000166).
- 60 – Busto de *Anton Raphael Mengs* no Miradouro de São Pedro de Alcântara, 1871-1876, pedra de lioz; 76x38x28 cm; (fot. Arquivo Municipal de Lisboa: PQR0750035).
- 61 – [representação de um deus rio]; mármore; 132x92x241; Lisboa, Jardim da Estrela.
- 62 – *Santa Maria Madalena*; século XVIII, mármore; 54x52x32 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 32 Esc.
- 63 – *Anunciação de Nossa Senhora, A apresentação de Jesus no Templo, A caminho do Egito*, 1882, Guido Battista Lippi; gesso; 48,5x98,5x5,5 – 49x98x3,5 – 48x98,5x7 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 810 / 811 / 815; fot. VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VII-L.
- 64 – *Virgem com o Menino*, c. 1514, atr. Della Robbia e Andrea Sansovino; mármore; diâmetro: 162 cm; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 677.
- 65 – [Meio Corpo], (século XVIII(?)); cera; 8,5x8,3x4,7 cm; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 2432 Esc (fot. Maria João Vilhena de Carvalho e Anísio Franco).
- 66 – André Monteiro da Cruz, *Neptuno entre os Rios Tejo e Douro* (1830); tinta sobre papel, 42,3x44 cm; Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, inv. 960.
- 67 – Francisco de Assis Rodrigues, *Neptuno entre os Rios Tejo e Douro* (1830); barro cozido; 33x36x13 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 716.
- 68 – Joaquim Machado de Castro, *Generosidade Régia* (c. 1817); barro cozido; 71x31x20 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. TC3.
- 69 – Ponciano Pieri (formador), *D. Fernando II* (1868), gesso, 105x81,5x52 cm; fot. VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VII-I.
- 70 – Francisco de Paula Araujo Cerqueira, *Martim de Freitas rejeitando o governo do castelo de Coimbra* (1852); gesso; 78,5x108x14 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 818.
- 71 – *Quadriga*; mármore; 72x138,5x9 cm, fot. RELVAS, Carlos; SIMÕES, Augusto Filipe; RELVAS, José – **Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa, 1882**. Lisboa: Officina de J. Leipold, 1883, p. de estampa I.
- 72 – Vestíbulo, Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, 1900; fot. VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VII-J.

73 – Sala “Q”, Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, 1900; fot. VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VII - K.

74 – Sala 5, Museu de Escultura de Mafra, 1963, DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS – **Museu de Escultura comparada Gipsoteca**. Lisboa: [s.n.], 1863.

75 – João José de Aguiar, *Monumento à rainha D. Maria I* (1797); mármore de Carrara (fot. Estúdio Mário Novais – **Museu Arqueológico do Carmo**. Arquivo Municipal de Lisboa: A69683).

76 – *Neptuno*, 1771, Joaquim Machado de Castro; mármore; tamanho maior que o natural; Largo de Dona Estefânia, Lisboa.



Fig. 1
Real Fábrica de Faianças do Rato,
Lisipo representado como “Júlio César”
(c. 1784);
Faiança moldada e vidrada;
67x39,2x25,5 cm;
Colecção particular.



Fig. 2
Real Fábrica de Faianças do Rato,
Hércules Farnésio (c. 1771-1775);
Faiança moldada e vidrada;
Alt. 49,5 cm;
Localização desconhecida.



Fig. 3
Alessandro Giusti (atr.),
Flora Farnésio (segunda
metade do séc. XVIII);
Mármore;
189x75x64 cm,
Lisboa, Museu Nacional de
Arte Antiga, inv. 29 Esc.

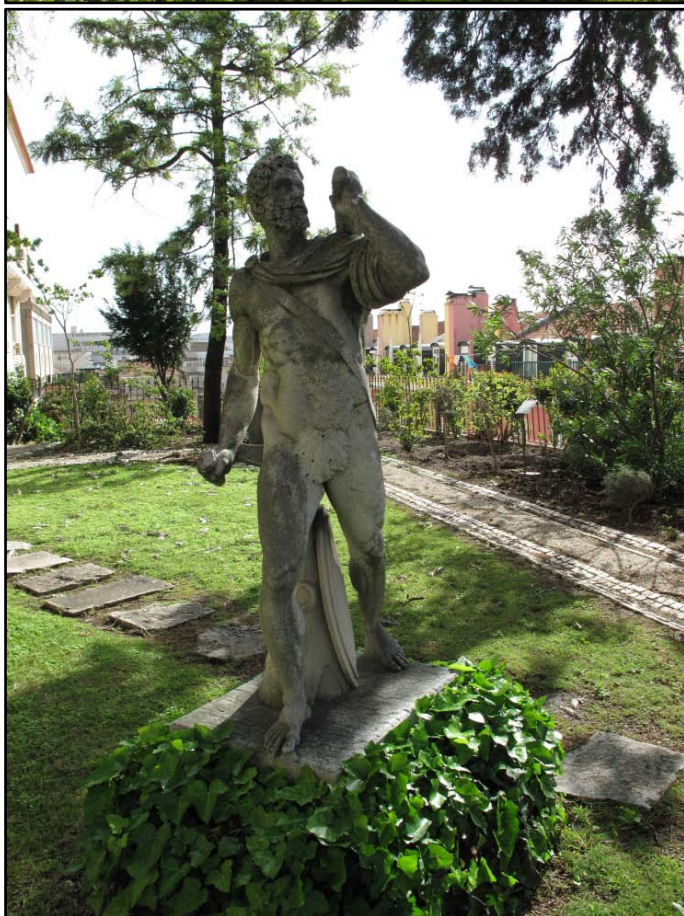


Fig. 4
Alessandro Giusti (atr.),
Cómodo Gladiador
representado como “Hércules”
(segunda metade do séc.
XVIII);
Mármore;
176x83x49 cm;
Museu Nacional de Arte
Antiga, Lisboa, inv. 47 Esc.



Fig. 5
Mercúrio (segunda metade do século XVIII(?));
 Mármore;
 227x83x49 cm;
 Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 744 Esc.



Fig. 6
Júpiter, (segunda metade do século XVIII (?));
 Mármore;
 290x99x52 cm;
 Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 743 Esc.



Fig. 7
Joaquim Machado de Castro,
Hércules Farnésio (1806-
1817);
Mármore;
181x93x69 cm;
Lisboa, Jardim Botânico
Tropical.

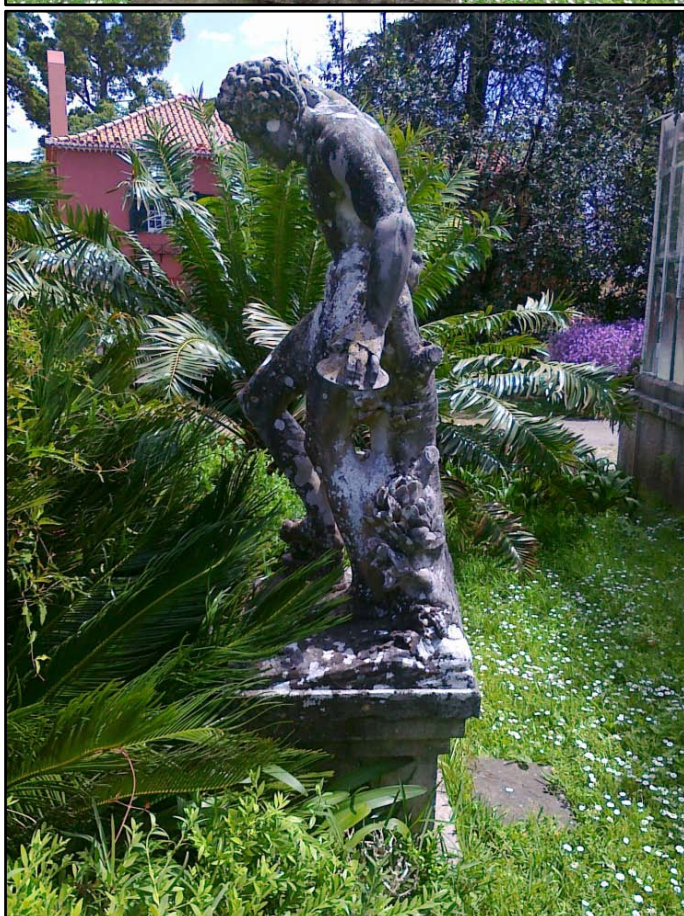


Fig. 8
Joaquim Machado de Castro,
Fauno Dançante (1806-1817);
Mármore;
170x85x64 cm;
Lisboa, Jardim Botânico
Tropical.



Fig. 9
Antonio Canova,
Gênio da Independência Nacional (c. 1807);
Barro cozido;
32x20,3x14,3 cm;
Lisboa, Museu Nacional de
Arte Antiga, inv. 578 Esc.



Fig. 10
atr. João José de Aguiar,
Príncipe Regente (c. 1805);
Mármore;
260x121x93 cm;
Lisboa, Jardim Botânico da
Ajuda.



Fig. 11
Faustino José Rodrigues,
Amor da Virtude (1826);
Pedra de lioz;
210x113x84 cm;
Lisboa, Palácio Nacional da
Ajuda.



Fig. 12
Menelau (terceiro quartel do
século XIX);
Pedra de lioz;
84x43x29 cm;
Lisboa, Miradouro de São
Pedro de Alcântara.



Fig. 13.
Rafael Bordalo Pinheiro,
O Estado do Estado,
in: *O António Maria*. N.º 160 (22 de
Junho de 1882), p. 200;
Litografia;
32,3x47,1 cm.



Fig. 14 – Marques Abreu, *Museu Soares dos Reis* (1917), in: **Album do Porto: Clichés e Similigravuras de Marques Abreu.**

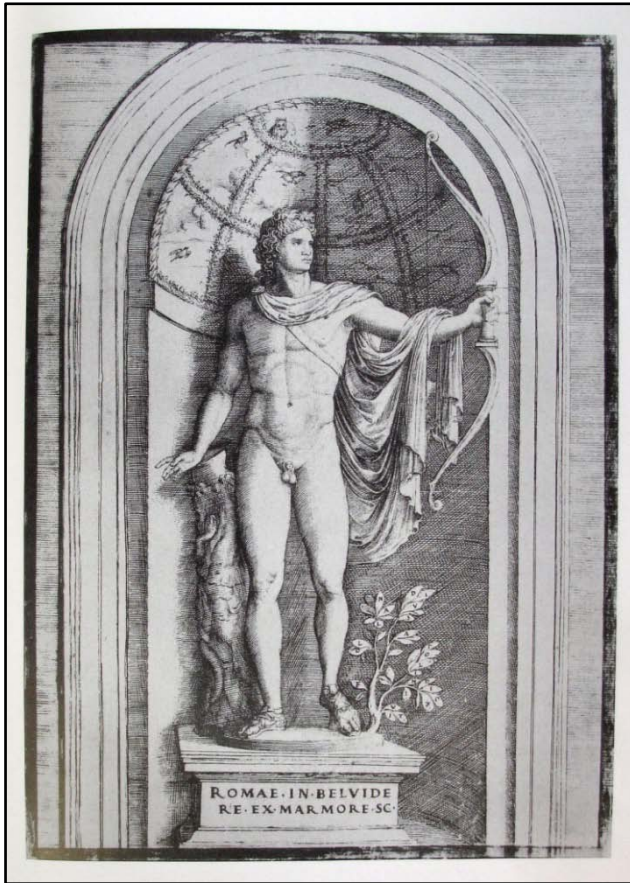


Fig. 15
Francisco de Holanda,
Apolo de Belvedere (c. 1538-40),
in: **Álbum dos Desenhos das
Antigualhas**, fl. 9 r.



Fig. 16
Cirilo Volkmar Machado,
*Gaulês moribundo, Hermafrodita
Borghese, Antínoo Capitolino,
Sátiro della Valle e Nilo* (1796-
1808),
in: **Tratado de Arquitectura &
Pintura**, fl. 149.



Fig. 17.
Joaquim Machado de Castro,
Tuscelda (c. 1806),
in: **Livro de Estátuas C**;
Desenho sobre papel,
26,9x20,2 cm;
Lisboa, Museu Nacional de
Arte Antiga, inv. 1152 / 1 Des.



Fig. 18 – Joaquim Machado de Castro, *Alegoria às Belas-Artes* (c. 1800); tinta castanha e grafite sobre papel; 17,6x22 cm; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1130 Des.



Fig. 19
Francisco de Assis Rodrigues,
Proporções (1836),
in: **Methodo das Proporções,
e Anatomia do Corpo
Humano**, dedicado á
mocidade estudiosa, que se
applica ás Artes do Dezenho.



Fig. 20
Gladiador Combatente
[Roma - c. 1791];
Gesso;
150x138x62 cm;
Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa, inv.
Esc. CRR 009.



Fig. 21
Vénus de Milo
 [Roma – 1856];
 Gesso;
 225x76x71,5 cm;
 Faculdade de Belas-Artes da
 Universidade de Lisboa, inv. FBAUL,
 Esc. 732.



Fig. 22
Ecorché de Houdon
 [Itália – 1871];
 Gesso;
 185x62x51 cm;
 Faculdade de Belas-Artes da
 Universidade de Lisboa, inv. Esc. 747.

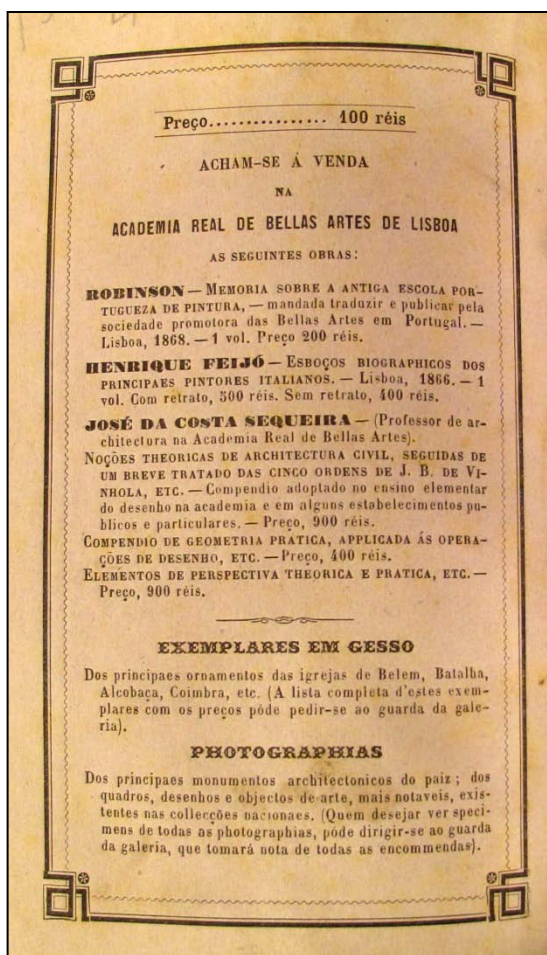


Fig. 23.

Catalogo Provisório da Galeria Nacional de Pintura: existentes na Academia de Bellas Artes de Lisboa. 2.^a ed. Lisboa: Academia Real das Bellas Artes, 1872, contracapa.



Fig. 24 — *Gaulês Muribundo* e *Diana Caçadora* [Madrid — 1871]; gesso; 93,5x190x86 - 220,5x130x103 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 725 e 728.



Fig. 25 – *Frisos do Pártenon* [Paris - 1875]; gesso; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.



Fig. 26.
Leonardo Salutati [Itália,
Florença (?) – 1878];
Gesso;
71x50x27 cm; Faculdade de
Belas-Artes da Universidade de
Lisboa, inv. Esc. 533.

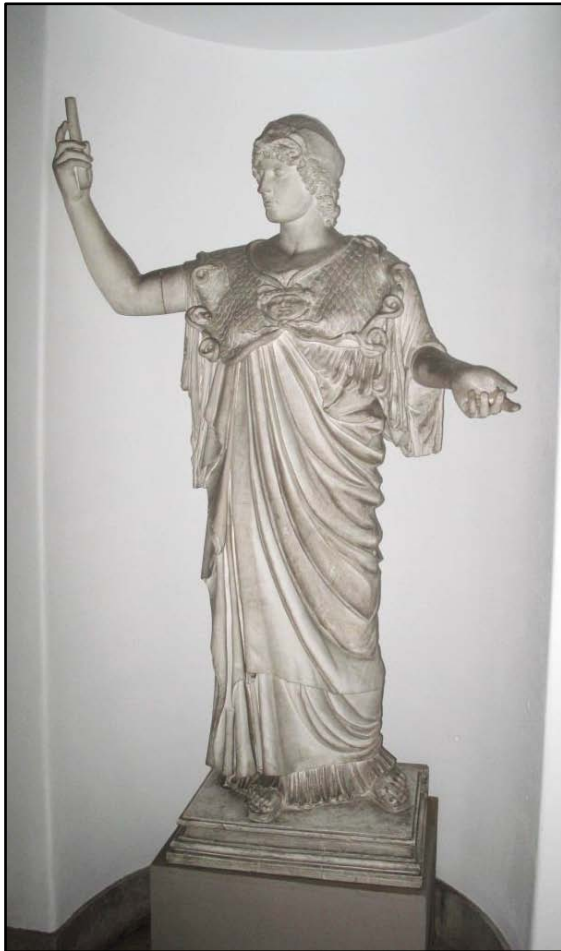


Fig. 27.
Minerva
 [Paris – 1881],
 Gesso;
 215x127x52 cm;
 Lisboa, Museu Nacional
 de Arte Antiga.



Fig. 28
 Ponciano Pieri
 (formador),
Laocoön (1862);
 Gesso;
 225x175x92 cm;
 Faculdade de Belas-Artes
 da Universidade de
 Lisboa (não
 inventariado).



Fig. 29
Nicolau José Viana (formador),
*Púlpito da Igreja de Santa Cruz
em Coimbra* no Museu
Arqueológico do Carmo (1866);
Gesso
(fot. Manuel Tavares, Arquivo
Municipal de Lisboa: A11453).



Fig. 30
Ponciano Pieri (formador),
Nossa Senhora da Vitória
(1866);
Gesso;
124,5x46x41cm;
Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa, inv.
Esc. 745.



Fig. 31
 Guido Battista Lippi (formador),
O Caminho do Calvário
 (1881);
 Gesso;
 230x327x58 cm;
 Faculdade de Belas-Artes da
 Universidade de Lisboa, inv.
 Esc. 240.



Fig. 32 – Sala “R”, Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia (1900), in: VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VII-L.



Fig. 33 – Venâncio Rodrigues d’Andrade França (formador), *Rui Pires Alfageme* (1915); gesso; 102,5x133,5x13,5 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 814.



Fig. 34 – Aula de desenho de ornamentos, Real Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1900, in: VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VI-F.



Fig. 35 – Sala de desenho de ornamento, Escola Marquês de Pombal (1900); in: LEITÃO, Carlos Adolpho Marques – **Enseignement spécial industriel et commercial: les écoles industrielles et de dessin industriel de la circonscription du sud: Exposition Universelle de 1900, section portugaise.** [S.l.]: [s.n.], 1900, pl. IV.



Fig. 36 – *O Papa Alexandre VIII canonizando cinco santos* [Roma - c. 1750], Gesso; 115x220x42 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 823.

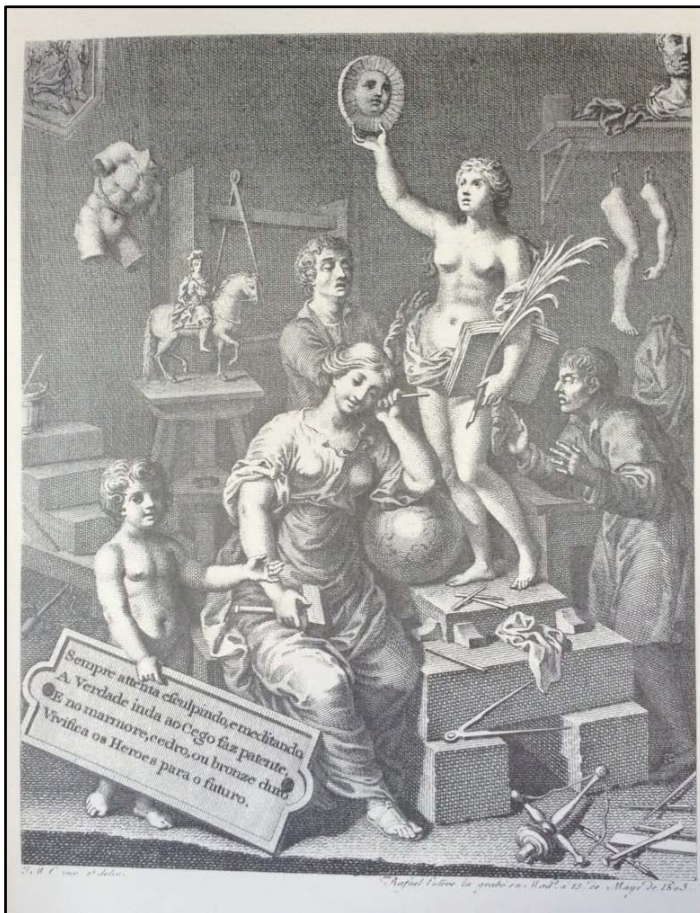


Fig. 37
Joaquim Machado de Castro,
Alegoria à Escultura (1810),
in: **Descrição analytica da
execução da estatua
equestre, erigida em Lisboa
à gloria do Senhor Rei
Fidelissimo D. José I.**

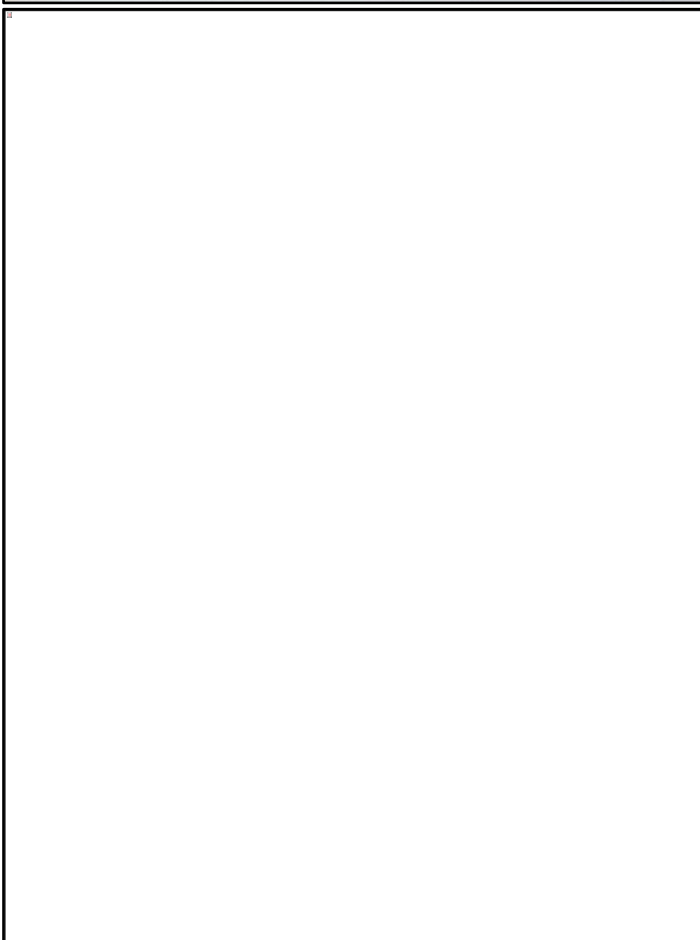


Fig.º 38
Faustino José Rodrigues,
Amor da Pátria (c. 1826-29);
Pedra de lioz;
210x109x75 cm;
Lisboa, Palácio Nacional da
Ajuda.

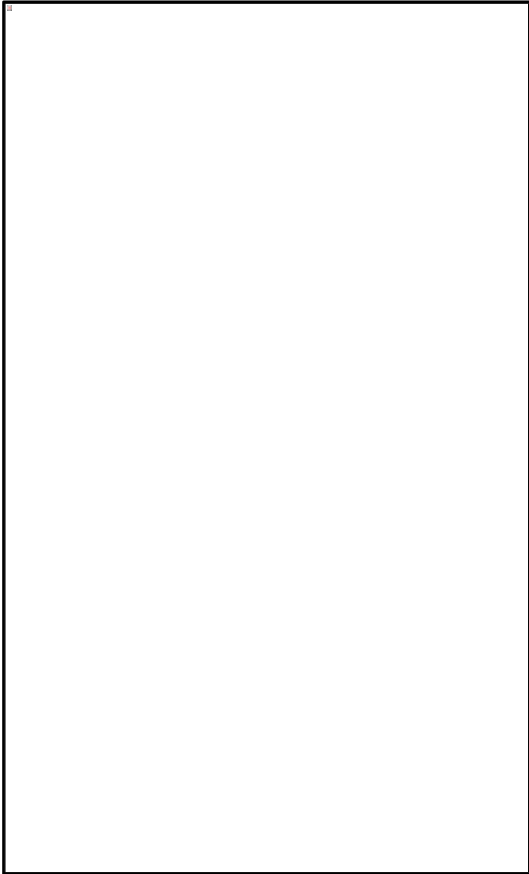


Fig. 39
Centurião romano (segunda
 metade do século XVII);
 Chumbo;
 172x51x88 cm;
 Lisboa, Palácio Marquês da
 Fronteira.



Fig. 40
 Girolamo Ticciati,
Santo André (c. 1732);
 Gesso;
 91x45x36 cm;
 Faculdade de Belas-Artes da
 Universidade de Lisboa, inv. Esc. 636.



Fig. 41
Filippo Della Valle,
São Jerónimo (c. 1733);
Gesso;
80x36x28 cm;
Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa, inv.
Esc. 623.



Fig. 42
Santa Clara (segunda metade
do século XVIII);
Gesso;
56x26x13 cm;
Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa, inv.
Esc. 631.



Fig. 43
Joaquim Machado de Castro,
Fé suplantando a Heresia (1773);
Gesso;
43x24x17 cm;
Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa, inv. Esc. 627.



Fig. 44
Joaquim Machado de Castro,
D. Maria I (c. 1793);
Barro cozido;
24x12x7,5 cm;
Lisboa, Museu Nacional de Arte
Antiga, inv. 95 Esc.



Fig. 45
Joaquim Machado de Castro,
Santa Teresa de Ávila (1781-
1784);
Barro cozido;
24x11x7 cm;
Lisboa, Museu Nacional de
Arte Antiga, inv. 90 Esc.



Fig. 46
Joaquim Machado de Castro,
Fé, (c. 1781-1784);
Barro cozido;
32,5x17x10,5 cm;
Lisboa, Museu Nacional de
Arte Antiga, inv. 60 Esc.



Fig. 47
D. João VI (c. 1817),
 Joaquim Machado de
 Castro;
 Barro cozido;
 30x18x15cm;
 Lisboa, Museu Nacional
 de Arte Antiga, inv. 52
 Esc.



Fig. 48
Fama (c. 1772),
 Joaquim Machado de
 Castro,
 Gesso;
 80,8x74x40 cm;
 Lisboa, Museu Nacional
 de Arte Antiga, inv. 783
 Esc.



Fig. 49
Acção Virtuosa (1821),
 João José de Aguiar,
 Pedra de Lioz;
 222x86x62 cm;
 Lisboa, Palácio Nacional da
 Ajuda.



Fig. 50 – Francisco de Assis Rodrigues, *D. Nuno Álvares Pereira; João de Barros; Afonso de Albuquerque* (1838); gesso; 45x44x28 - 40x37x30 - 43x40x21; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 547 / 549 / 548.



Fig. 51
Adónis partindo para a caça (1860),
 Cimento;
 123,5x53,5x47,5 cm;
 Faculdade de Belas-Artes da
 Universidade de Lisboa, inv. Esc. 679.



Fig. 52
 Francisco de Assis Rodrigues,
Camões (1854);
 Gesso;
 187x102x82 cm;
 Faculdade de Belas-Artes da
 Universidade de Lisboa, inv. Esc. 752.



Fig. 53
Tritão (segunda metade do séc.
XVII),
Mármore,
106x51x51 cm;
Lisboa, Museu Nacional de Arte
Antiga, inv. 777 Esc.



Fig. 54
Menino Marinho (segunda metade
do séc. XVII);
Mármore;
160x86x88 cm;
Lisboa, Jardim Botânico Tropical.

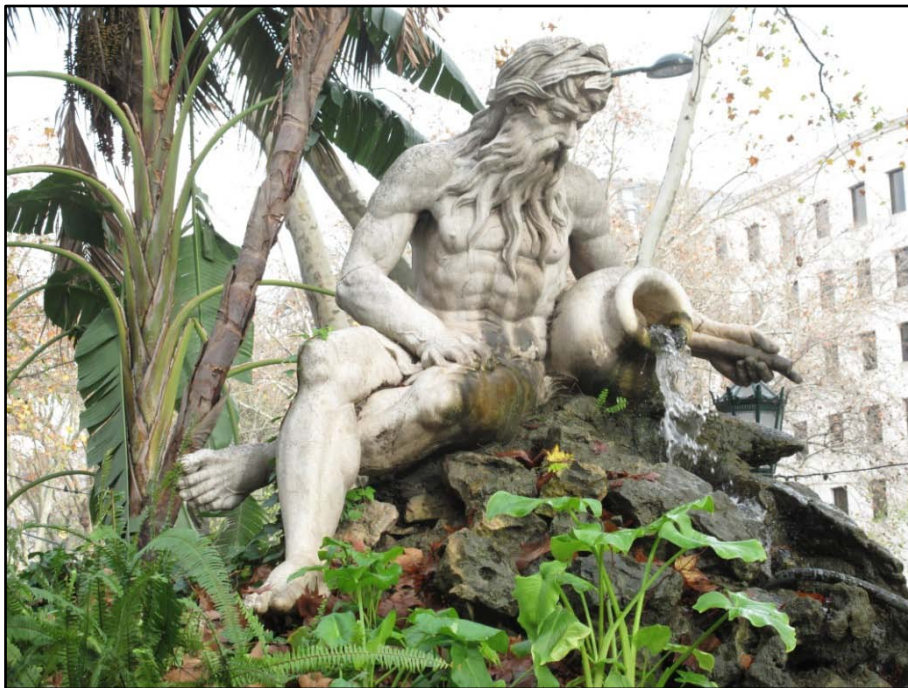


Fig. 55 – Alexandre Gomes, *Rio Tejo* (c. 1794); mármore; tamanho maior que o natural, Lisboa, Avenida da Liberdade.



Fig. 56 – Alexandre Gomes, *Rio Douro* (c. 1794); mármore; tamanho maior que o natural, Lisboa, Avenida da Liberdade.

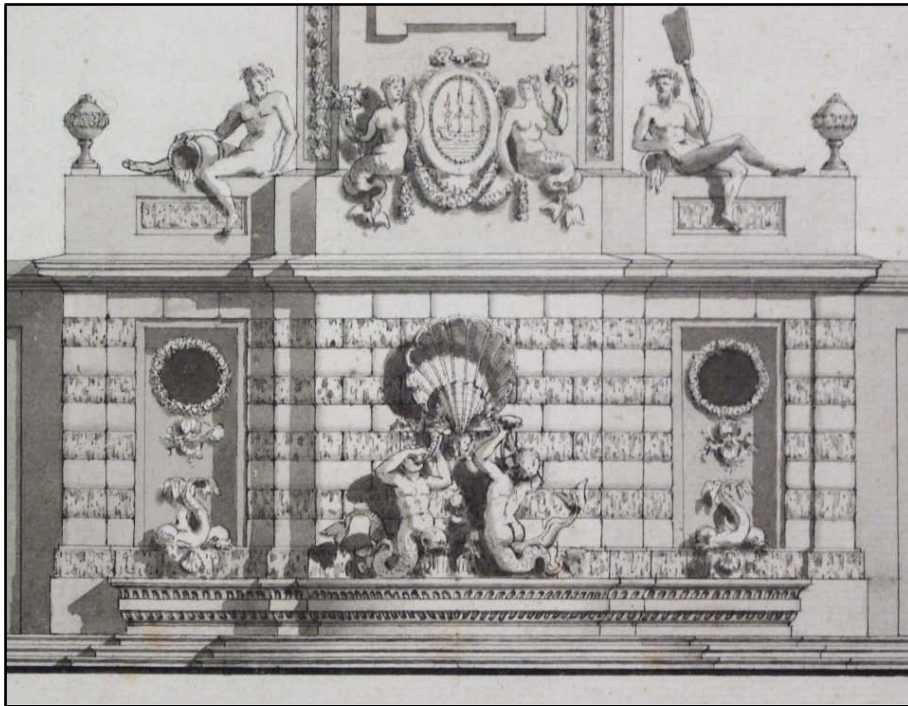


Fig. 57 – *Projecto para o Chafariz de Santana*, 1794, tinta sobre papel; 62,4x45 cm, Lisboa, Museu na Cidade, Des. 0537.



Fig. 58 – *Rio Tejo*, c. 1794, António Machado; mármore; 137x220x90 cm; Oeiras, Palácio Marquês de Pombal.



Fig. 59 – D. *Pedro Álvares Cabral* e *Camões* instalados no miradouro de São Pedro de Alcântara (1840), Francisco de Assis Rodrigues, pedra de lioz; 92x55x36 cm; (fot. Paulo Guedes, Arquivo Municipal de Lisboa: cota PAG000166).



Nº 60 – Busto de *Anton Raphael Mengs* no Miradouro de São Pedro de Alcântara, 1871-1876, Pedra de lioz; 65,5x38x28 cm; (fot. Arquivo Municipal de Lisboa: cota PQR0750035).



Fig. 61– [representação de um deus rio]; mármore; 132x92x241 cm;
Lisboa, Jardim da Estrela.



Fig. 62
Santa Maria Madalena
(século XVII (?));
Mármore;
54x52x32 cm;
Lisboa, Museu Nacional de
Arte Antiga, inv. 32 Esc.



Fig. 63
Anunciação de Nossa Senhora, A apresentação de Jesus no Templo, A caminho do Egipto (1882),
 Guido Battista Lippi;
 Gesso;
 48,5x98,5x5,5
 49x98x3,5
 48x98,5x7 cm;
 Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 810 / 811 / 815.



Fig. 64
Virgem com o Menino (c. 1514),
 atr. Della Robbia e Andrea Sansovino;
 Mármore;
 Diâmetro: 162 cm;
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 677.



Fig. 65 – [Meio Corpo]
(século XVII(?));
Cera;
8,5x8,3x4,7 cm;
Museu Nacional de Arte
Antiga, Lisboa, inv. 2432
Esc. (fot. Maria João Vilhena
de Carvalho e Anísio Franco)

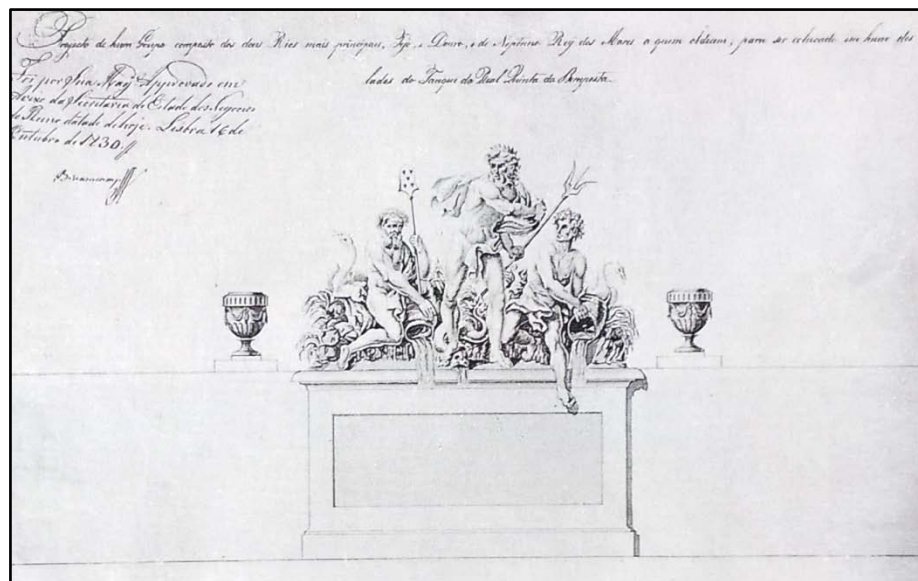


Fig. 66 – André Monteiro da Cruz, *Neptuno entre os Rios Tejo e Douro* (1830), tinta sobre papel, 42,3x44 cm; Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, inv. 960.



Fig. 67 – Francisco de Assis Rodrigues, *Neptuno entre os Rios Tejo e Douro* (1830); barro cozido; 33x36x13 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 716.



Fig. 68
Joaquim Machado de Castro,
Generosidade Régia (c. 1817);
Barro cozido;
71x31x20 cm;
Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa, inv.
Esc. 715.

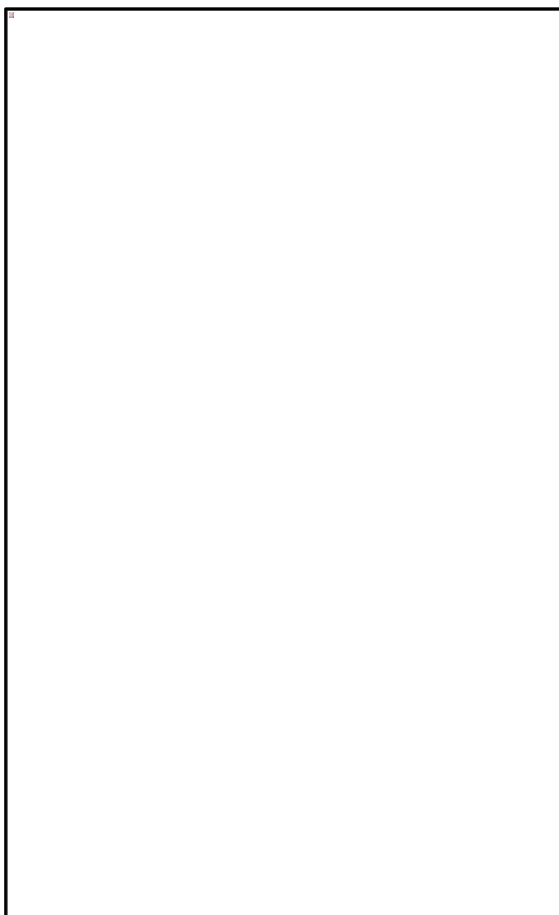


Fig. 69 –
Ponciano Pieri (formador),
D. Fernando II (1868);
Gesso,
105x81,5x52



Fig. 70 – *Martim de Freitas rejeitando o governo do castelo de Coimbra*, 1852, Francisco de Paula Araújo Cerqueira; gesso; 78,5x108x14 cm; Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, inv. Esc. 818.



71 – *Quadriga*; mármore; 72x138,5x9 cm, in: RELVAS, Carlos; SIMÕES, Augusto Filipe; RELVAS, José – **Album de Phototypias da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental em Lisboa, 1882.** Lisboa: Officina de J. Leipold, 1883, p. de estampa I.

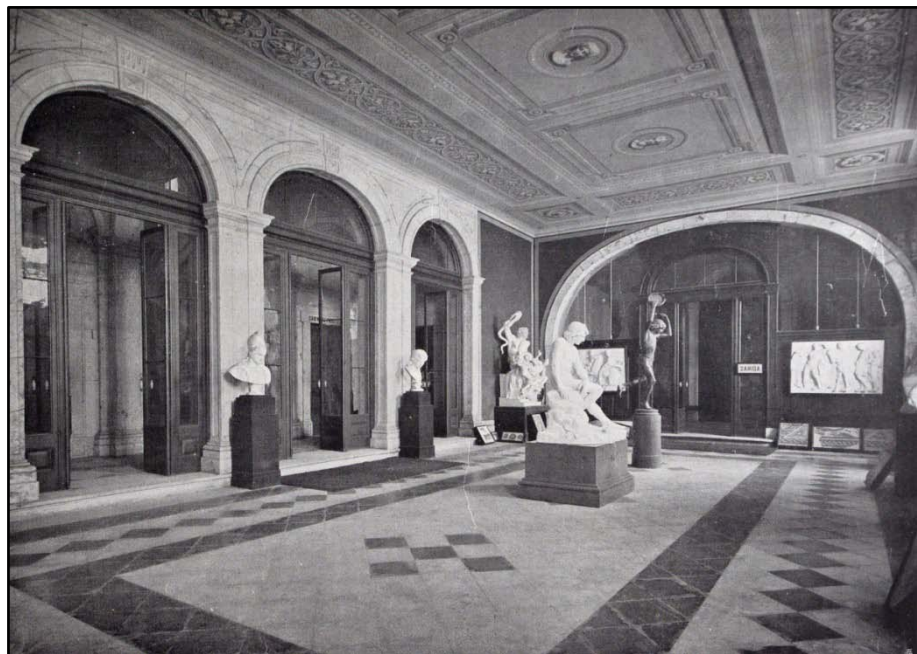


Fig. 72 – Vestíbulo, Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, 1900; in: VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal.** Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VII-J.



Fig. 73 – Sala “Q”, Museu Nacional de Belas-Artes e Arqueologia, 1900, in: VITERBO, Sousa – **L'enseignement des Beaux Arts en Portugal: instruction publique en Portugal**. Lisbonne: Exposition Universelle de 1900. Section Portugaise, 1900, p. de estampa VII – K.



Fig. 74 – Sala 5, Museu de Escultura de Mafra, 1963, DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS – Museu de Escultura comparada Gipsoteca. Lisboa: [s.n.], 1863.

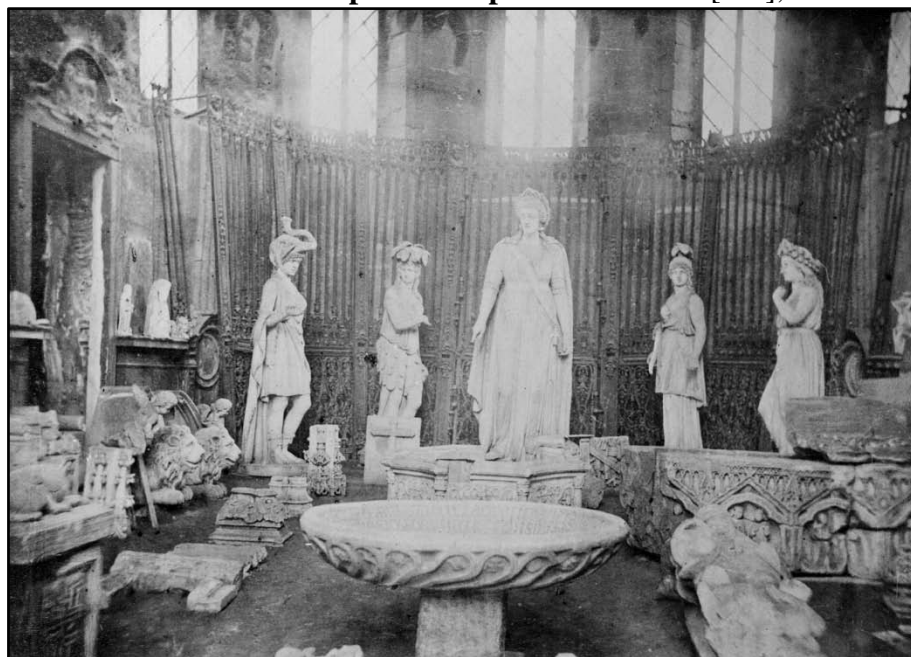


Fig. 75 – Monumento à rainha D. Maria I, 1797, João José de Aguiar; mármore de Carrara (fot. Estúdio Mário Novais – Museu Arqueológico do Carmo. Arquivo Municipal de Lisboa: cota A69683).



Fig. 76
Neptuno (1771),
Joaquim Machado de Castro;
Mármore;
Tamanho maior que o natural;
Largo de Dona Estefânia, Lisboa.